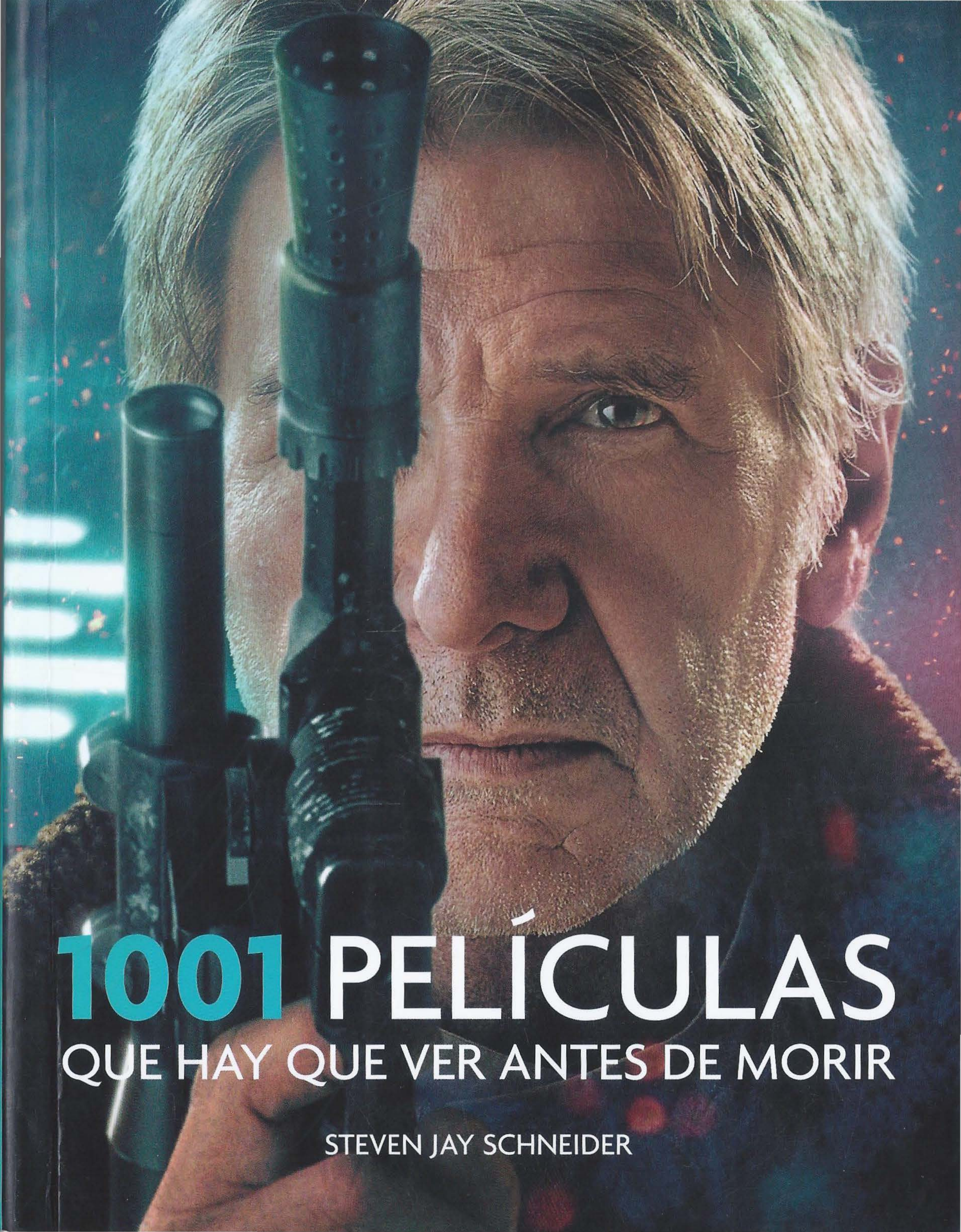
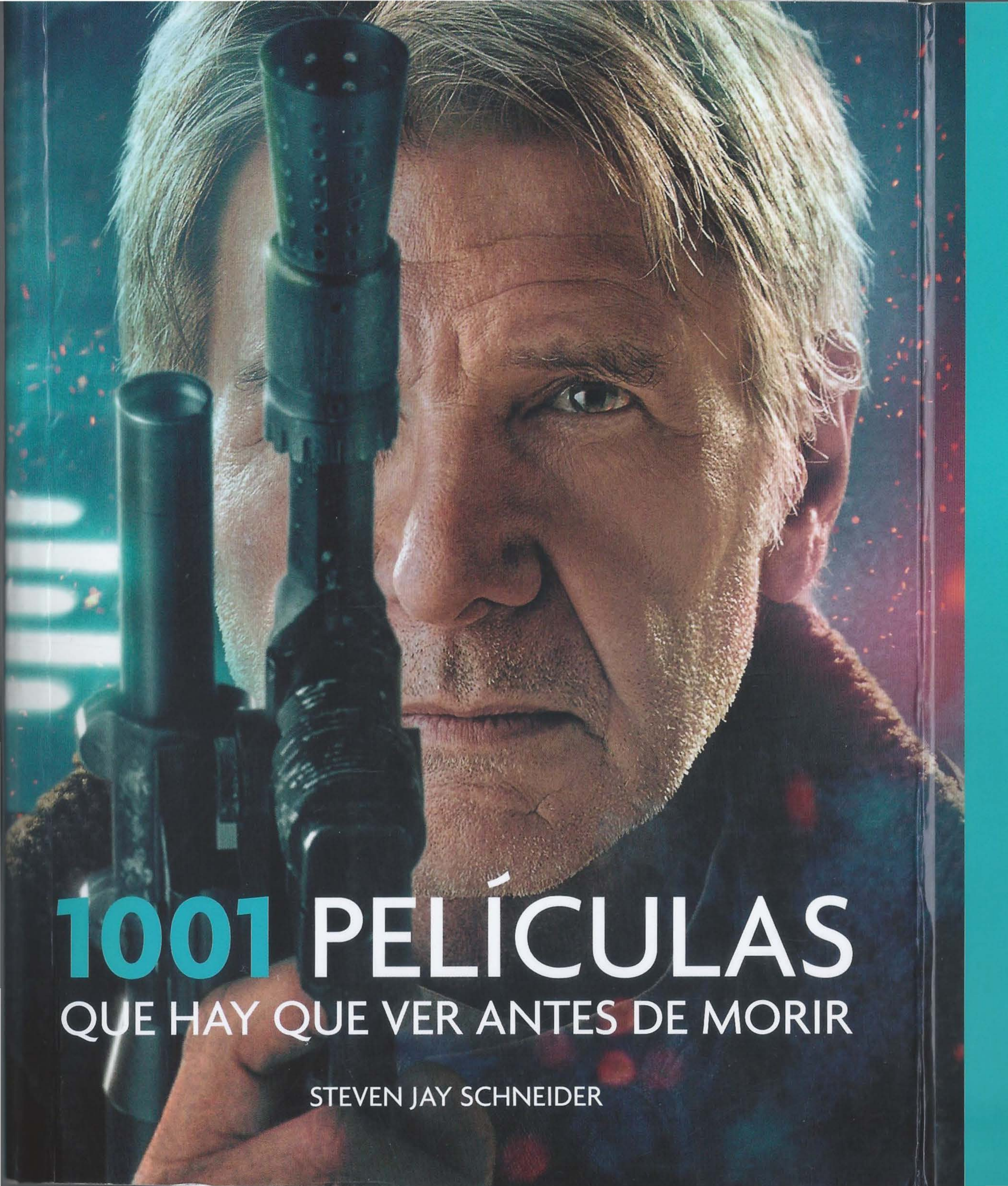


1001 PELÍCULAS
QUE HAY QUE VER ANTES DE MORIR

STEVEN JAY SCHNEIDER



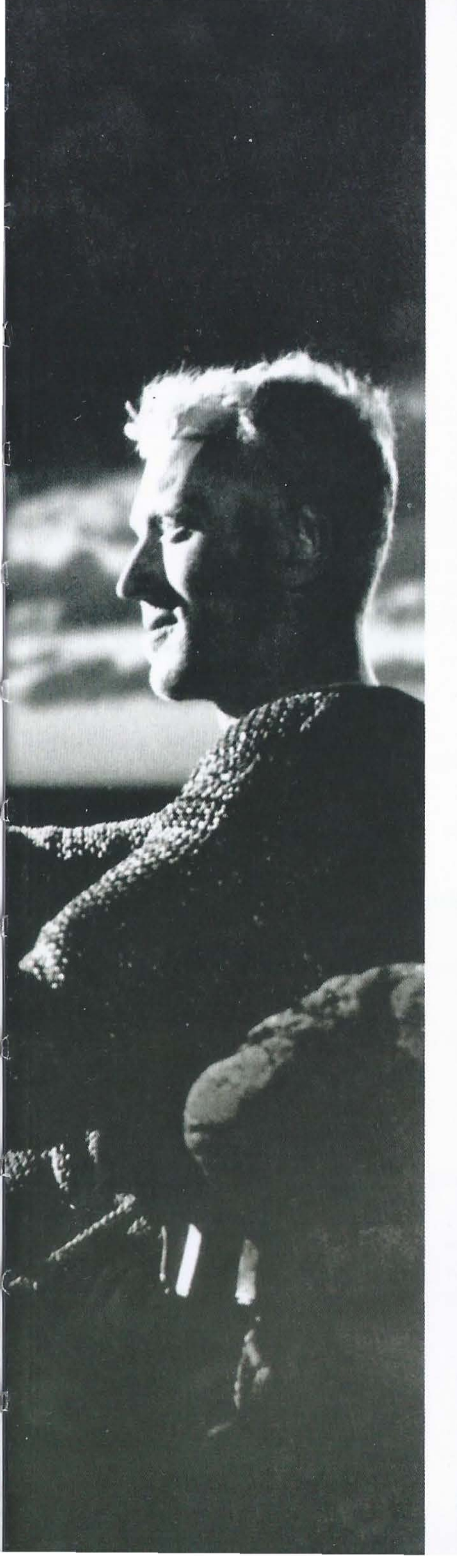
Aquí está todo cuanto hay que saber sobre las películas que no pueden dejar de verse. ¡Ni más ni menos que 1001! Tanto si busca detalles sobre una película que se sabe de memoria desde el primer fotograma hasta el último como si simplemente quiere decidir qué cinta va a ver esta noche, encontrará en este volumen la más completa guía cinematográfica, con todo lo que conviene conocer sobre las películas que de verdad cuentan.

Cada obra dispone de una documentada reseña que pone la película en su contexto, valora su contribución a la historia del cine y ofrece toda la información relativa a su argumento, intérpretes y características. Una exhaustiva ficha complementaria detalla, además, todos los datos técnicos (país e idioma de producción, director, guionista, intérpretes, música...), así como los premios y nominaciones a los Oscar y los galardones cosechados en otros festivales internacionales. De cada película se indica también, además de su título original, aquel con el que se estrenó su versión en castellano, así como el año en que fue producida. El volumen se completa con unos útiles índices de las películas, sus directores y las películas clasificadas por géneros.

Adaptación de la cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial / Meritxell Mateu
Imagen de la cubierta: © Fox Searchlight Pictures / Album
Imagen de la contracubierta: © Paramount Pictures / Album
Imagen del lomo: © Shamley / Hitchcock / Universal

1001 PELÍCULAS
QUE HAY QUE VER ANTES DE MORIR





1001 PELÍCULAS
QUE HAY QUE VER ANTES DE MORIR

COORDINACIÓN

STEVEN JAY SCHNEIDER

Grijalbo

Título original: *1001 Movies You Must See Before You Die*

Publicado en Reino Unido por Cassell Illustrated, una división de Octopus Publishing Group Limited.

Vigésima edición, actualizada: octubre de 2016
Cuarta edición con encuadernación en rústica

Edición actualizada
Edición: Elspeth Beidas
Diseño: Isabel Eeles

Edición original
Editora asociada: Laura Price
Editora de proyecto: Catherine Osborne
Documentación: Richard Guthrie
Diseño: Ian Hunt, James Lawrence
Dirección de arte: Richard Decoing

Dirección editorial: Jane Laing
Editor: Mark Fletcher

Fotocomposición: Gama, S. L.

ISBN: 978-84-16449-23-1
Depósito legal: B-14000-2015

Reproducción en color por KHL Chromographics, Singapur
Impreso por Printplus Ltd. China

D O 4 9 2 3 B

Penguin
Random House
Grupo Editorial

Índice

Prólogo de Ian Haydn Smith

La transformación experimentada por el cine, que pasó de ser una simple curiosidad a principios del siglo XX a convertirse en un género artístico y una próspera industria durante los años siguientes, ha contemplado el estreno de centenares, miles de películas en todo el mundo. Con el paso del tiempo, algunas de ellas han obtenido el reconocimiento de los críticos por su trascendencia y capacidad de innovación, mientras que incontables cintas han sido consumidas y disfrutadas por el público. Pero la mayoría de ellas han desaparecido en la bruma tras ser vistas por un puñado de personas, además de aquellas implicadas en su producción. Es imposible saber cuántos filmes han visto la luz tras el estreno del primer metraje de los hermanos Lumière en Le Salon Indien du Grand Café el 28 de diciembre de 1895. Basta decir que los que han sido recogidos en este libro no son más que gotas en el océano fílmico.

1001 películas que hay que ver antes de morir nunca fue concebido como una colección de «las mejores películas», aunque un simple vistazo demuestra que la mayoría de títulos recogidos en el Top 250 del *Sight and Sound*, y en el Top 100 de los directores, están presentes en estas páginas. Puede que el lector encuentre cintas que adora junto a otras que odia. Quizá considere que algunas entradas no gozan de la suficiente calidad artística, o son demasiado raras como para atraer a la audiencia. Todo depende de los gustos personales. Lo cierto es que cada uno de los títulos provocará algún tipo de reacción, buena o mala, pero nunca indiferente.

La última década ha presenciado un creciente interés en la conservación y el redescubrimiento de antiguas cintas. En algunos casos, la recuperación de material visual ha ofrecido la oportunidad de revisar clásicos firmemente establecidos. El descubrimiento de una copia completa de *Metrópolis*, de Fritz Lang, hasta entonces considerada como desaparecida, en un museo de Buenos Aires, ha permitido a las audiencias disfrutar de la película tal como el propio Lang la concibió. (Solo podemos desear la misma suerte para *Avaricia*, de Erich von Stroheim, *El cuarto mandamiento* de Orson Welles o *Mayor Dundee*, de Sam Peckinpah.) El trabajo de instituciones como la World Cinema Fund ha permitido que las audiencias disfruten de títulos que hasta entonces solo se conservaban en un estado precario. Hoy en día podemos gozar de cintas como *Hayno*, de Kim Ki-young, o *Limite*, de Mario Peixoto, tal como sus directores las concibieron.

La sublime cinta de Peixoto, rodada en 1931, es una de las incorporaciones de esta nueva edición, primera revisión extendida de la publicación original de *1001 películas que hay que ver antes de morir* de 2004. Incluye reseñas de cincuenta películas de todos los tiempos que en su momento no superaron el corte. Gracias a los archivistas cinematográficos y a los historiadores, muchos títulos «nuevos» se han convertido en piezas clave para nuestra comprensión de la breve pero variopinta historia del cine. Los hemos incluido con la esperanza de que el público no familiarizado con *La Diosa* de Yonggang Wu, *The Exiles*, de Kent McKenzie, *Prapancha Pash*, de

Franz Osten, *Despertar en el infierno*, de Ted Kotcheff, o *The Great White Silence* de Herbert Pointing, se sienta atraído por ellas y las disfrute como el resto de títulos consagrados.

También está el tema de los cambios de gustos y tendencias. No todos los filmes sobreviven al paso del tiempo. En algunos casos han dejado paso a otro título de la misma época o del mismo director, que quizá merezca mayor atención o simplemente sea un mejor ejemplo de la obra de determinado cineasta. Es el caso de *Sabotaje* (*La mujer solitaria*) por *Alarma en el expreso*, de Alfred Hitchcock, de *Luz de invierno* por *Un verano con Mónica*, de Ingmar Bergman, de *La joven* por *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, de *El extranjero* por *Fraude*, de Orson Welles, de *Siete novias para siete hermanos* por *Oklahoma*, de Rogers y Hammerstein, de *Housekeeping* por *Un tipo genial*, de Bill Forsythe, o de *El almuerzo desnudo* por *Inseparables*, de David Cronenberg. En otros casos, se han incluido películas cuya omisión no parecía justificada. ¿Quién podría lamentar la vuelta al redil de títulos como *El águila negra* de Rodolfo Valentino, *Las aventuras del príncipe Achmed, La señora Miniver, Como un torrente, Mary Poppins, Fraude, La diva, Flores de fuego* o incluso *El coloso en llamas*?

En un intento de equilibrar el recorrido por toda la historia del cine, reconociendo el impacto de determinados nombres y de las cintas que rodaron o en las que aparecieron, se ha hecho necesario en ocasiones eliminar la presencia de ciertas figuras. *Yo anduve con un zombie* es una buena película, pero las producciones de Val Lewton de la década de 1940 ya estaban bien representadas. Por lo que respecta a Alfred Hitchcock, hay tanto material disponible, que más bien se pensó en reducir el existente. (Espero que nadie lamente la desaparición del fallido thriller psicológico *Recuerda* en favor del absurdo e infravalorado drama de Henry Hathaway *Sueño de amor eterno*, descrito por el mismísimo André Breton como «un triunfo de la ideología surrealista».

Ha sido duro renunciar a algunos títulos, como *El rostro impenetrable, El hombre de Laramie, Cara de ángel* y *Utu*. La inclusión de *Los demonios, El hombre sin fronteras, Voces distantes, Naturaleza muerta* y *Sleeping Dogs* no implica que los consideremos mejores. Su presencia, como la del resto de títulos, tanto nuevos como viejos, debe interpretarse como una provocación. Arrojamos el guante para que el lector escoja las películas por las que realmente moriría.

Ian Haydn es el responsable de la edición revisada para el décimo aniversario de la aparición de 1001 películas que hay que ver antes de morir. *Escritor afincado en Londres, es también editor de* Curzon Magazine.

Introducción de Steven Jay Schneider

1001 películas que hay que ver antes de morir es, como sugiere el título, un libro que no solo pretende informar y aconsejar sino motivar: convertir a sus curiosos lectores en ardientes espectadores, y llamar la atención sobre el hecho de que la vida es breve, y la lista de películas que vale la pena ver se ha hecho muy larga.

En nuestros días, las listas que recogen «Las 10 mejores películas» sobreviven casi exclusivamente como resultado de la votación anual de los críticos, y cuando se habla de «Las 100 mejores películas» suele hacerse referencia a géneros concretos como la comedia, el terror, la ciencia ficción, el drama romántico o el western, o bien a cinematografías nacionales específicas, como la francesa, la china, la italiana o la inglesa. Todo esto apunta a la imposibilidad (o la irresponsibilidad) de seleccionar una cifra menor (pongamos por caso) al millar cuando se trata de preparar una lista de las mejores películas, o las más valiosas, importantes o inolvidables. Una lista que quiera hacer justicia y abarcar toda la historia del medio.

Con este último objetivo en mente, hasta 1001 puede parecer un número demasiado pequeño. Tal vez no tan pequeño si se excluyeran de la lista las películas mudas, las vanguardistas, las orientales, las de dibujos animados, los documentales, los cortometrajes... Pero estas estrategias de exclusión resultan a la postre formas de aliviar la presión, de trazar líneas arbitrarias en la arena cinematográfica, de negarse a tomar la difícil decisión de terminar con una selección de obras limitada, que abarque todos los géneros y tradiciones de la industria cinematográfica con el debido respeto. El libro que tienes en las manos corre un gran riesgo al ofrecer una lista que contiene todas las películas de visión obligada de todas las épocas, todos los géneros y todas las nacionalidades. Es un riesgo que vale la pena correr, y si haces el esfuerzo de ir a ver todas las películas reseñadas, ten la seguridad de que morirás siendo un cinéfilo feliz. En pocas palabras: cuantas más veas, mejor te sentirás.

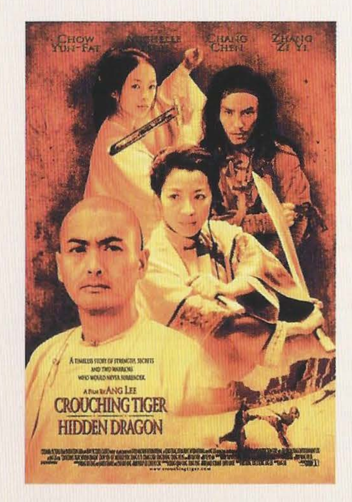
¿Cómo decidir cuáles de las 1001 películas hay que ver antes de morir? ¡Mucho más fácil sería, y menos controvertido, confeccionar la lista de las 1001 películas que es preciso evitar a toda costa! No ha de sorprendernos saber que la crítica cinematográfica no es una ciencia exacta, y lo que para unos es una película excelente, a otros no les merece tan alta calificación. Quizás existan métodos de comparar, incluso de clasificar, ciclos, movimientos o subgéneros muy codificados y circunscritos a una época específica, como el thriller italiano de los setenta, en este caso basado en la violencia estetizada por la forma, narrativas laberínticas y resonancia psicológica. Y tal vez sea legítimo diferenciar los clásicos indis cutibles de Hitchcock (*Con la muerte en los talones, La ventana indiscreta, Vértigo, Psicosis, Los pájaros*, etcétera) de aquellas películas consideradas las obras más endebles del director (*Cortina rasgada, La trama, Topaz, El caso Paradine*). Pero ¿con qué criterio se puede escoger entre *¿Qué fue de Baby Jane?* de Robert Aldrich, *Viaje a la luna* de Georges Méliès y *El silencio de Christine M.* de Marleen Gorris? Si el objetivo de este libro es incluir un

poco de todo, ¿por qué vamos a impedir que la lista de las 1001 películas sea una degustación cinematográfica, en que la variedad se imponga al verdadero valor?

Buenas preguntas todas. El primer paso a la hora de seleccionar las 1001 películas que íbamos a incluir en este libro fue examinar con detenimiento cierto número de listas de mejores películas y conceder prioridad a los títulos que aparecían con mayor frecuencia. Eso nos permitió elaborar algo similar a un canon de clásicos (sin olvidar los clásicos modernos y contemporáneos) que considerábamos dignos de tener un lugar en este libro, tanto por su calidad como por su reputación. No todas las películas que aparecían en estas listas, más breves y en ocasiones idiosincrásicas, se hicieron un hueco en nuestras 1001, pero el ejercicio nos facilitó algunos puntos de referencia fundamentales y redujo significativamente la naturaleza subjetiva del proceso de selección.

Después de pactar un número inicial de mil trescientos títulos, procedimos a revisar la lista de nuevo (una y otra vez, y vuelta a empezar...), con el objetivo doble (¡y conflictivo!) de reducir el número total, al tiempo que continuábamos acumulando información sobre los diversos períodos, cinematografías nacionales, géneros, movimientos, tradiciones y autores notables de este medio de expresión. Con respecto a lo último, tomamos la noción de «autor» en el sentido más laxo posible, con el fin de incluir no solo a directores (Woody Allen, Ingmar Bergman, John Cassavetes, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami, Satyajit Ray...), sino también a actores (Humphrey Bogart, Marlene Dietrich, Toshiro Mifune), productores (David O. Selznick, Sam Spiegel, Irving Thalberg), guionistas





(Ernest Lehman, Preston Sturges, Cesare Zavattini), directores de fotografía (Gregg Toland, Gordon Willis, Freddie Young), compositores (Bernard Herrmann, Ennio Morricone, Nino Rota) y otros.

También nos esforzamos en no conceder preferencia automática (pases de favor, por así decirlo) a producciones de «calidad» o «artísticas» (epopeyas históricas, adaptaciones de Shakespeare, experimentos formalistas rusos), a expensas de hacer caso omiso de los llamados *géneros menores* (comedias tipo *slapstick*, películas de gángsteres de los años treinta, *blaxploitation*), o de películas de méritos estéticos dudosos *(Pink Flamingos, Fiebre del sábado noche, El proyecto de la bruja de Blair)*, de marcado carácter populista (*Top Gun/Ídolos del aire, Rain Man, E.T. el extraterrestre*), o de valores ideológicos o estéticos cuestionables (*El nacimiento de una nación, La parada de los monstruos, El triunfo de la voluntad, Saló o los 120 días de Sodoma*). En cambio, nos propusimos juzgar a cada candidata en función de sus méritos, lo cual, para empezar, nos exigió descubrir en qué consistían dichos méritos, una tarea no siempre fácil, como en el caso de *Pink Flamingos*, cuyo eslogan publicitario era «Un ejercicio de mal gusto», para luego imaginar formas de separar el grano de la paja (aunque la diferencia entre ambos pudiera parecer imperceptible o irrelevante).

Dicen que en la variedad está el gusto. La cuestión estriba en que, aunque vuestras preferencias se decanten por clásicos reconocidos (*Ciudadano Kane, Rashomon, Toro salvaje, El acorazado Potemkin*), o tesoros del cine artístico europeo (*La aventura, Hiroshima mon amour, El último tango en París*), habrá momentos en que desearéis ver una película de un estilo muy diferente, ya sean superproducciones de Hollywood (*Parque Jurásico, El imperio contraataca, Titanic*), experimentos underground (*Scorpio Rising, Flaming Creatures, Hold Me While I'm Naked*) o rarezas de culto (*El topo, Plan siniestro, Slacker, Este perro mundo*). Tal como la concebimos, nuestra tarea principal consistió en lograr que, al margen de vuestros gustos cinéfilos (en general o en esos días en que os apetece probar algo nuevo), este libro fuera como un menú en que cada plato resultara exquisito.

Por fin, después de llevar a cabo las últimas y dolorosas amputaciones para reducir la lista a «solo» 1001 títulos, el paso definitivo fue presentar los resultados de la interacción y las sugerencias de nuestro estimado grupo de colaboradores. Su experiencia, sabiduría y pasión por visionar, discutir y escribir sobre películas han contribuido a, puesto que no existe una lista perfecta (sea lo que fuere eso) de las mejores películas de todos los tiempos, ni una lista no controvertida (eso sería muy aburrido, ¿no?), poder ofreceros la mejor posible. Pero no es la lista en sí la que convierte este libro en algo especial. Son los comentarios que acompañan a cada una de las 1001 películas, ensayos concisos, meditados y estimulantes, que combinan detalles importantes del argumento, comentarios perspicaces, apuntes sobre el contexto histórico y cultural, y una buena ración de anécdotas (George Lucas fue el primer director en quien pensaron para dirigir *Apocalypse Now*. ¿Quién lo sabía?). No os dejéis engañar por la facilidad

con que se digieren estos ensayos. Se necesita una gran pericia (incluso se podría decir arte) para escribir un artículo profundo y cautivador sobre películas como *Casablanca*, *Centauros del desierto* o *La regla del juego*, *Boogie Nights*, *Gritos y susurros*, *La noche del cazador*, *Marketa Lazarová*, *El pianista* o *Cleo de 5 a 7*. Estos autores lo han logrado con gran ecuanimidad y brillantez.

En cuanto a mi experiencia en la confección de este libro, únicamente puedo decir que el dolor de tener que tachar de la lista varios de mis títulos favoritos quedó más que compensado por el placer de admirar el resultado final, de leer tantos comentarios maravillosos redactados por tantos críticos de cine maravillosos, y de aprender tantas cosas sobre la historia, las tradiciones y los tesoros secretos del cine. Aunque ya hayáis visto las 1001 películas comentadas y homenajeadas en estas páginas (felicidades, aunque tengo serias dudas sobre ello), estoy seguro de que la lectura de este libro os será enormemente grata.

Pero el tiempo pasa... ¡Empezad a leer ya, y también a ver películas!

***

Como coordinador general de *1001 películas que hay que ver antes de morir*, tengo el honor y el privilegio de dar las gracias en letra impresa a todos los responsables de haber completado a tiempo este proyecto ambicioso, ameno y valioso y haber asegurado su inevitable éxito. Mi más sincera gratitud para Laura Price, Catherine Osborne y el resto del responsable y concienciado personal de Quintet Publishing, una división de Quarto Group; para Andrew Lockett, del British Film Institute; para los cerca de ochenta colaboradores de ocho países diferentes que trabajaron con unos cortísimos plazos a las órdenes de un coordinador esclavista (yo), en la redacción de los artículos amenos y didácticos que componen este volumen; y como siempre, para mis familiares, amigos y colegas, cuyo apoyo y aliento continúa siendo mi arma muy poco secreta.

Steven Jay Schneider, licenciado en Filosofía por la Universidad de Harvard y en Cine por la de Nueva York, es crítico de cine y productor. Es autor y editor de numerosos libros sobre cine.

Índice de películas

Utilice este índice para marcar sus películas favoritas y llevar un control de los títulos que ha visto. En ocasiones, un mismo filme aparece dos veces, con su traducción, pero también con su título original, al ser ambas referencias suficientemente conocidas.

D

U

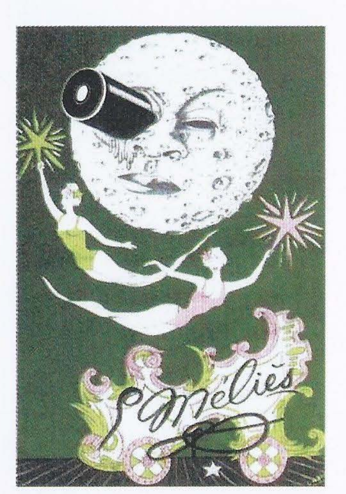
V

W

X

Y

Z



Francia (Star), 14 min, muda, b/n
Idioma francés
Producción Georges Méliès
Guión Georges Méliès, basado en la novela *El viaje a la luna* de Julio Verne
Fotografía Michaut, Lucien Tainguy
Intérpretes Victor André, Bleuette Bernon, Brunnet, Jeanne d'Alcy, Henri Delannoy, Depierre, Farjaut, Kelm, Georges Méliès

«Méliès era en realidad un mago... y por eso comprendió las posibilidades de la cámara de cine.»

Martin Scorsese, 2012

i
Los encantadores selenitas eran interpretados por acróbatas procedentes del famoso music hall parisino Folies Bergère.

Viaje a la Luna Georges Méliès, 1902

Le voyage dans la Lune

Cuando se piensa en *Viaje a la Luna*, al instante nos asalta la idea mítica y original del cine primitivo como un arte cuyas «reglas» se establecieron en el mismísimo proceso de su producción. Esta película francesa fue estrenada en 1902, y representa una revolución para la época, dada su duración (unos catorce minutos), pues los cortos que se producían a principios del siglo pasado solían ser de dos minutos.

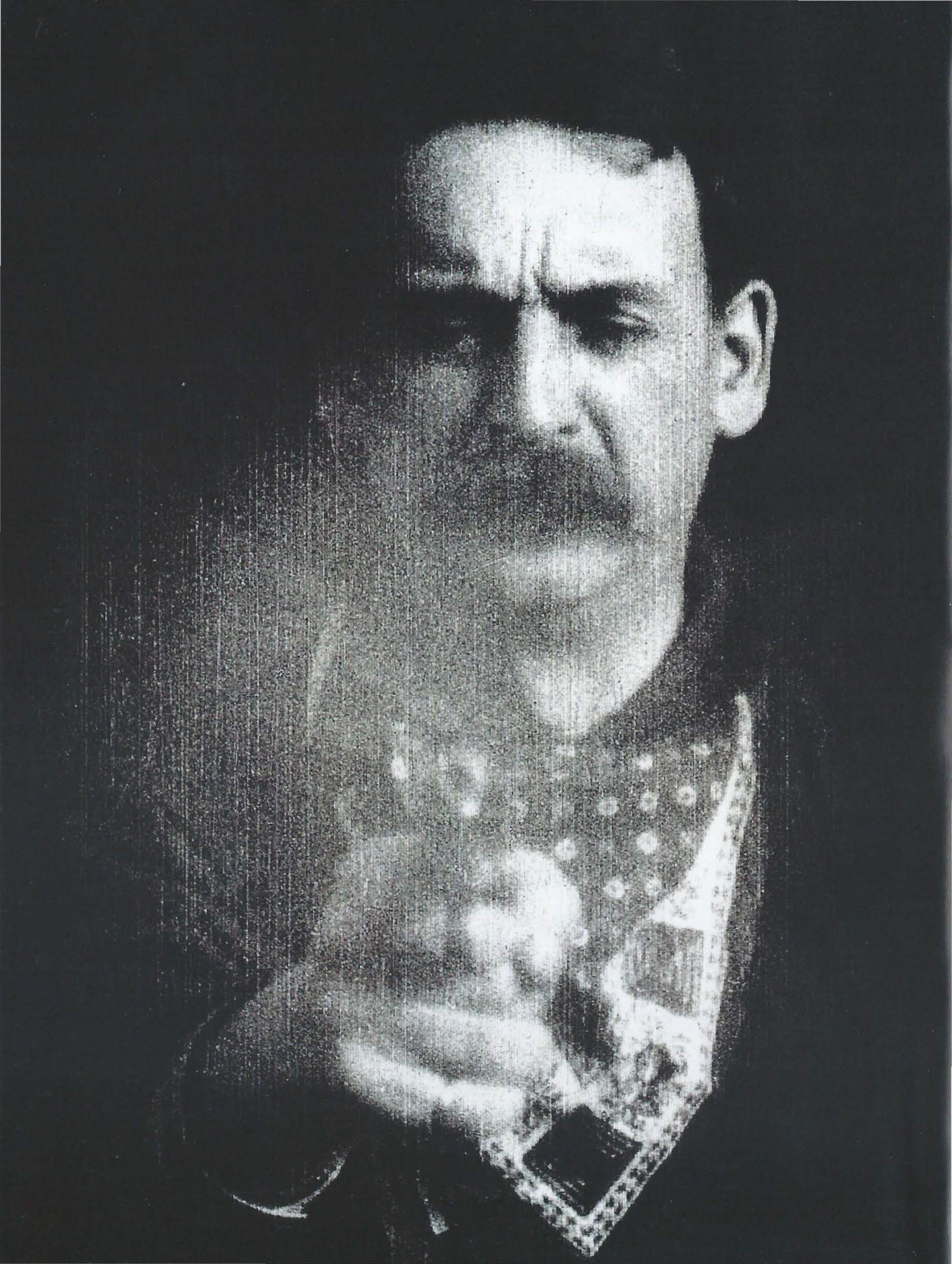
Viaje a la Luna refleja sin ambages la personalidad histriónica de su director, Georges Méliès, cuyo pasado como actor de teatro e ilusionista influyó en la realización de la película. La cinta experimenta osadamente con algunas de las técnicas cinematográficas más famosas, como la sobreimpresión, el fundido lento y ciertas prácticas de montaje que se utilizarían con mucha frecuencia más adelante. Pese a la simplicidad de sus efectos especiales, se considera el primer ejemplo de cine de ciencia ficción. Contiene muchos elementos característicos del género (una nave espacial, el descubrimiento de una nueva frontera) y establece casi todas sus convenciones.

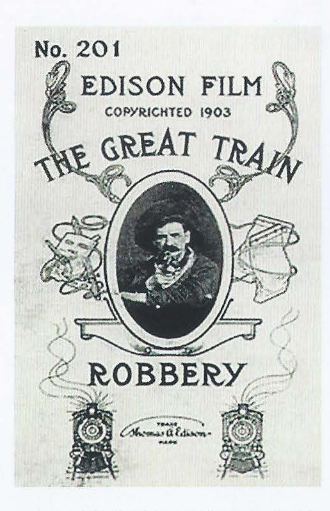
La película se inicia con un congreso científico en el que el profesor Barbenfouillis (interpretado por el propio Méliès) intenta convencer a sus colegas de que tomen parte en un viaje para explorar la Luna. Una vez aceptado el plan, se organiza la expedición y los científicos son enviados al satélite en una nave espacial. El vehículo en forma de misil aterriza en el ojo de la Luna, representada como un ser antropomórfico. Una vez en la superficie, los científicos no tardan en encontrarse con nativos hostiles, los selenitas, que les llevan ante su rey. Después de descubrir que los enemigos desaparecen con facilidad en una nube de humo nada más tocarlos con un paraguas, los franceses logran escapar y regresan a la Tierra. Caen en el mar y exploran los abismos, hasta que son rescatados y llegan a París convertidos en héroes.

Méliès crea una película que merece un lugar entre los hitos de la historia mundial del cine. Pese a su aire surrealista, *Viaje a la Luna* es una cinta entretenida e innovadora, que combina los trucos del teatro con las infinitas posibilidades del medio cinematográfico. Méliès el mago, más que un director, era un orquestador y también participó en la película como guionista, actor, productor, escenógrafo, diseñador de vestuario y director de fotografía, además de crear unos efectos especiales que se consideraron espectaculares en su época. Cualquier espectador interesado en el origen de los cánones que influyeron más adelante en todas las películas del género y deseoso de ver sus ejemplos más famosos no puede pasar por alto esta primera película de ciencia ficción.

En un sentido más general, *Viaje a la Luna* también puede ser contemplada como una película que establece una diferencia fundamental entre ficción cinematográfica y no ficción. En un momento en el que el cine retrataba sobre todo la vida cotidiana (como en las cintas de los hermanos Lumière en las postrimerías del siglo XIX), Méliès fue capaz de ofrecer una fantasía concebida como mero entretenimiento. Abrió las puertas a futuros artistas cinematográficos, expresando visualmente su creatividad de una forma insólita para la época. **CFe**







EE.UU. (Edison), 12 min, muda, b/n (coloreada a mano)
Idioma inglés
Guión Scott Marble, Edwin S. Porter
Fotografía Edwin S. Porter, Blair Smith
Intérpretes A. C. Abadie, Gilbert M. «Bronco Billy» Anderson, George Barnes, Walter Cameron, Frank Hanaway, Morgan Jones, Tom London, Marie Murray, Mary Snow

«Consideramos en todos los aspectos que esta es la mejor película jamás rodada.»

Edison Company Catalog, 1904

i

Edwin S. Porter proporcionó al futuro director D. W. Griffith su primer papel como actor en *Rescued from an Eagles's Nest* (1908).

Asalto y robo de un tren Edwin S. Porter, 1903

The Great Train Robbery

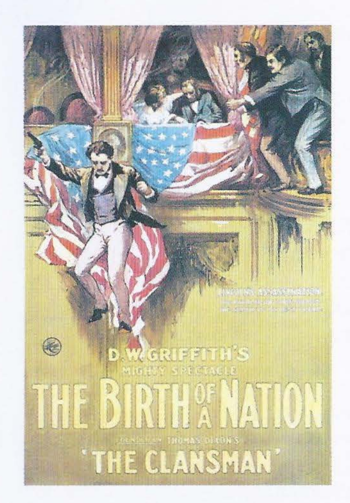
La mayoría de historiadores consideran *Asalto y robo de un tren* el primer western, el inicio de un género que en pocos años se convertiría en el más popular de Estados Unidos. Realizado por la Edison Company en noviembre de 1903, *Asalto y robo de un tren* fue la película más comercial del cine estadounidense del período anterior a Griffith, y desencadenó toda una serie de imitaciones.

Lo que tiene de excepcional la película de Edwin S. Porter es el grado de sofisticación narrativa, teniendo en cuenta su temprana fecha de realización. Hay más de una docena de escenas bien diferenciadas, todas esenciales en el desarrollo de la historia. En la secuencia inicial, dos ladrones enmascarados obligan a un operador de telégrafos a enviar un falso mensaje, con el fin de que el tren realice una parada no programada. En la siguiente escena, los bandidos suben al tren. Entran en el coche correo, y después de un enfrentamiento, abren la caja fuerte. En la escena que sigue, dos de los ladrones reducen al maquinista y al fogonero del tren, y arrojan a uno de ellos fuera. A continuación, los bandidos detienen el tren y atracan a los pasajeros. Uno de ellos huye y es alcanzado por un disparo, los ladrones escapan con la locomotora, y luego les vemos montar a caballo y alejarse. Entretanto, el operador de telégrafo del tren envía un mensaje pidiendo auxilio. Vemos una taberna, donde un recién llegado es obligado a bailar a punta de pistola, pero cuando llega el mensaje todo el mundo agarra su rifle y sale disparado. Hay un corte y la película muestra a los ladrones perseguidos por una cuadrilla armada. Tras un tiroteo, los atracadores mueren.

En el plano más conocido de la película, extraordinario, uno de los ladrones dispara a quemarropa contra la pantalla. Al parecer, a veces se proyectaba al principio de la película, y otras, al final. En cualquier caso, daba al espectador la sensación de estar en la línea de fuego.

Uno de los actores de *Asalto y robo de un tren* es G. M. Anderson (cuyo nombre real era Max Aronson). Entre otros papeles, interpretaba al pasajero que moría de un disparo. Anderson no tardó en convertirse en la primera estrella del western; a partir de 1907 apareció como Bronco Billy en más de un centenar de películas.

Se ha cuestionado la afirmación de que *Asalto y robo de un tren* sea el primer western, alegando que no fue el primero o que no era un western. Es cierto que existen películas anteriores sobre temas clásicos del western, como *Cripple Creek Bar-Room Scene* (1899) de Thomas Edison, pero carecen del elemento narrativo que tiene la película de Porter. También es cierto que esta hunde sus raíces tanto en obras teatrales que incorporaban espectaculares escenas relacionadas con el ferrocarril como en otras cintas sobre robos audaces que no eran western. Asimismo, no es un verdadero western rodado en exteriores del Oeste, porque se filmó en el Delaware & Lackawanna Railroad de Nueva Jersey. No obstante, los asaltos a trenes forman parte de la mítica del western desde los días de Jesse James, y otros elementos icónicos como los revólveres de seis balas, los sombreros de vaquero y los caballos, dotan a la película de una sensación de verdadero western. **EB**



EE.UU. (D. W. Griffith & Epoch), 190 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción D. W. Griffith
Guión basado en la novela *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, la novela *The Leopard's Spots* y la obra teatral *The Clansman*, de Thomas F. Dixon Jr.
Fotografía G. W. Bitzer
Música Joseph Carl Breil, D. W. Griffith
Intérpretes Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper, Mary Alden, Ralph Lewis, George Siegmann, Walter Long, Robert Harron, Wallace Reid, Joseph Henabery, Elmer Clifton, Josephine Crowell, Spottiswoode Aitken, George Beranger

«Es el mayor proyecto que jamás haya emprendido, pero no me daré por satisfecho hasta que haga algo diferente... Soy, como todos los seres humanos, un perfeccionista.»

D. W. Griffith, 1915

i

El filme de Griffith fue el primero en proyectarse en la Casa Blanca, en 1915, para el presidente Wilson.

El nacimiento de una nación D. W. Griffith, 1915

The Birth of a Nation

Una de las películas más reverenciadas pero también más vilipendiadas, *El nacimiento de una nación*, de D. W. Griffith, es importante por los mismos motivos que provocan reacciones tan divergentes. De hecho, pocas veces ha merecido una película tales alabanzas y menosprecio, lo cual aumenta en muchos sentidos el valor de la cinta, no solo en los anales del cine, sino como producto histórico esencial (algunos dirían reliquia).

Se sabe que Griffith, que basó su película en la obra explícitamente racista de Thomas Dixon *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, era indiferente al sesgo racista del tema. Hasta qué punto fue cómplice de propagar un mensaje tan nefasto ha sido objeto de debate durante casi un siglo. Sin embargo, no se han discutido los méritos artísticos y técnicos de la obra. Griffith solía estar más interesado en las posibilidades del medio que en el mensaje, y en este sentido sentó las bases del Hollywood moderno.

El nacimiento de una nación fue el primer relato histórico, y demostró que, incluso en la era del cine mudo, el público estaba dispuesto a permanecer sentado durante tres horas para ver un buen drama. Gracias a incontables innovaciones artísticas, Griffith creó el lenguaje cinematográfico moderno, y si bien algunos elementos de *El nacimiento de una nación* pueden parecer hoy anticuados o peregrinos, todas las películas posteriores están virtualmente en deuda con ella, sea en la forma o en la planificación. Griffith introdujo el uso de primeros planos dramáticos, tomas de persecución y otros movimientos de cámara expresivos, secuencias de acción paralelas, secuencias simultáneas que se van alternando y otras técnicas de montaje, además de la primera banda sonora orquestal. Es una pena que todos estos elementos innovadores estuvieran al servicio de una historia de tan dudoso valor.

La primera mitad de la película transcurre antes de la guerra de Secesión y explica la introducción de la esclavitud en Estados Unidos. Presenta a dos familias, los Stoneman, del Norte y los Cameron, del Sur. La historia se narra a través de estas familias, y a menudo de sus criados, desplegando los peores estereotipos raciales. Cuando la nación queda dividida a causa de la guerra, se muestra a los esclavos y a los abolicionistas como la fuerza destructora que impulsa los acontecimientos.

El racismo de la película es aún peor en la segunda mitad, que se desarrolla durante la reconstrucción de la posguerra y narra el ascenso del Ku Klux Klan, cuyos miembros se consideran los héroes de la película. El hecho de que Griffith introdujera con calzador una historia de amor en el seno de su guerra de razas es absolutamente audaz. Es, con frecuencia, emocionante y perturbador al mismo tiempo.

No cabe duda de que *El nacimiento de una nación* es una potente herramienta de propaganda, aunque con un mensaje político que revuelve el estómago. Solo el puritano Ku Klux Klan puede mantener la unidad de la nación, parece decir, de modo que no es de extrañar que, incluso en aquella época, la película fuera recibida con indignación. De todos modos, el hecho de que *El nacimiento de una nación* siga siendo respetada y estudiada incluso en nuestros días revela su importancia intemporal a pesar de su temática. **JKL**





Francia (Gaumont), 440 min, muda, b/n
Idioma francés
Guión Louis Feuillade
Música Robert Israel
Intérpretes Musidora, Edouard Mathé, Marcel Lévesque, Jean Aymé, Fernand Herrmann, Stacia Napierkowska

«Un filme no es un sermón ni una conferencia... sino un medio para entretener los ojos y el espíritu.»

Louis Feuillade, 1920

i

Feuillade fue un director muy prolífico, con más de 700 filmes en su haber.

Los vampiros Louis Feuillade, 1915

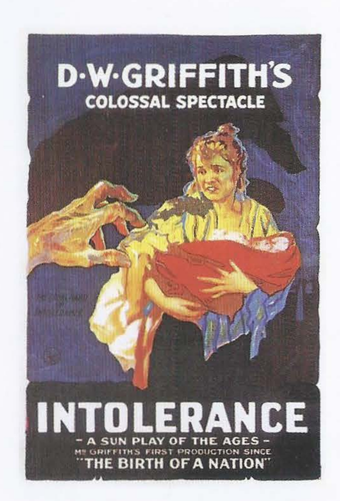
Les vampires

La legendaria obra de Louis Feuillade ha sido citada como un hito de los seriales cinematográficos, precursora de la estética de la profundidad de campo perfeccionada más tarde por Jean Renoir y Orson Welles, y prima hermana del movimiento surrealista. Sin embargo, está más estrechamente relacionada con el desarrollo del thriller cinematográfico. Integrada por diez partes apenas conectadas entre sí y carentes de un final emocionante, de duración muy variada y estrenadas a intervalos irregulares, *Los vampiros* se queda a medio camino entre el cielo cinematográfico y el serial. El argumento, complicado y a menudo inconsistente, gira en torno a una extravagante banda de criminales parisinos, los Vampiros, y su enemigo implacable, el periodista Philippe Guérande (Edouard Mathé).

Los Vampiros, maestros en el arte de disfrazarse —suelen llevar capuchas negras y leotardos para cometer sus delitos—, tienen como líderes a cuatro «Grandes Vampiros» que van muriendo sucesivamente y son servidos con fidelidad por la vampiresa Irma Vep (cuyo nombre es un anagrama de vampiro). Irma constituye el alma y el corazón no solo de la banda, sino también de la película. Encarnado con voluptuosa vitalidad por Musidora, que gracias a ello se convirtió en una estrella, Irma es el personaje más atractivo de la cinta y supera sin problemas al soso héroe Guérande y a su contrapunto cómico Mazamette (Marcel Lévesque). Su carisma subvierte el tema del bien contra el mal y contribuye al tono amoral de la película, reforzado porque los buenos utilizan con igual frecuencia que los malos métodos poco escrupulosos, así como por la feroz matanza de los Vampiros al final de la historia.

Al igual que en las historias de detectives y de casas encantadas, *Los vampiros* crea un mundo de orden burgués de aspecto inamovible al tiempo que lo socava. Las espesas paredes y suelos de los castillos y hoteles están plagados de puertas falsas y paneles secretos. Las enormes chimeneas sirven de ruta de escape para asesinos y ladrones, que corretean sobre los tejados de París y suben y bajan por las tuberías como monos. Los taxistas suelen transportar polizones en el techo y abren trampillas para que los fugitivos accedan a refugios secretos. En un momento dado, el héroe se asoma a la ventana de su apartamento, situado en el último piso del edificio, y en ese mismo instante le pasan un lazo alrededor del cuello, tiran de él y lo arrojan a la calle, lo meten en una gran cesta y lo depositan en un taxi en menos tiempo del que se tarda en decir «¡Irma Vep!».

Para reforzar esta atmósfera de estabilidad caprichosa, el argumento está construido alrededor de una serie de sorpresas inverosímiles, que implican apariencias engañosas a ambos lados de la ley: personajes «muertos» que vuelven a la vida, pilares de la sociedad (un cura, un juez, un policía) que resultan ser Vampiros, y Vampiros que son agentes de la ley infiltrados en la banda. Lo que es fundamental para la evolución del thriller, y lo que lo convierte en un pionero de la forma, es la capacidad de Feuillade para crear, a una escala amplia e imaginativa, un mundo doble, sólido y onírico, conocido y desconocido a la vez. **MR**



EE.UU. (Triangle & Wark), 163 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción D. W. Griffith
Guión Tod Browning, D. W. Griffith
Fotografía G. W. Bitzer, Karl Brown
Música Joseph Carl Breil, Carl Davis, D. W. Griffith
Intérpretes Spottiswoode Aitken, Mary Alden, Frank Bennett, Barney Bernard, Monte Blue, Lucille Browne, Tod Browning, William H. Brown, Edmund Burns, William E. Cassidy, Elmer Clifton, Miriam Cooper, Jack Cosgrave, Josephine Crowell, Dore Davidson, Sam De Grasse, Edward Dillon, Pearl Elmore, Lillian Gish, Ruth Handforth, Robert Harron, Joseph Henabery, Chandler House, Lloyd Ingraham, W. E. Lawrence, Ralph Lewis, Vera Lewis, Elmo Lincoln, Walter Long, Mrs. Arthur Mackley, Tully Marshall, Mae Marsh, Marguerite Marsh, John P. McCarthy, A. W. McClure, Seena Owen, Alfred Paget, Eugene Pallette, Georgia Pearce, Billy Quirk, Wallace Reid, Allan Sears, George Siegmann, Maxfield Stanley, Carl Stockdale, Madame Sul-Te-Wan, Constance Talmadge, F. A. Turner, W.S. Van Dyke, Guenther von Ritzau, Erich von Stroheim, George Walsh, Eleanor Washington, Margery Wilson, Tom Wilson

i

El futuro director Tod Browning fue coautor y actor en el filme, así como asistente de Griffith.

Intolerancia D. W. Griffith, 1916
Intolerance

Quizás en parte como respuesta a quienes criticaban el racismo de *El nacimiento de una nación* (1915), D. W. Griffith se concentró en oponerse a la censura. Lo expresó de una manera más abierta en el folleto *The Rise and Fall of Free Speech in America*, publicado cuando se estaba exhibiendo *Intolerancia*. La idea de Griffith para esta película, finalizada en las semanas posteriores al estreno de su anterior producción épica, consiste en yuxtaponer cuatro narraciones ambientadas en diferentes períodos de la historia que ilustran «la lucha del amor a través de los tiempos». Se trata de una selección de acontecimientos de la vida de Jesús; un relato de la antigua Babilonia, cuyo rey es traicionado por los que no aceptan su rechazo del sectarismo religioso; la historia de la matanza de San Bartolomé, cuando miles de protestantes fueron asesinados por orden de Carlos IX de Francia, siguiendo los pérfidos consejos de su madre, y una historia moderna en que un joven, condenado a pesar de su inocencia por el asesinato de un compañero, es rescatado de la ejecución en el último minuto gracias a la intervención de su amada, que consigue el perdón del gobernador. Las historias no se presentan de forma lineal, sino que Griffith pasa de una a otra e introduce a menudo cortes para aumentar la tensión. Esta estructura revolucionaria resultó demasiado difícil para casi todos los espectadores de la época, que tal vez también se abstuvieron de ir a verla debido a la larga duración de *Intolerancia* (más de tres horas). Es probable que Griffith invirtiera hasta dos millones de dólares en el proyecto, pero la película nunca consiguió recuperar los gastos, ni siquiera cuando la cortaron y reestrenaron como dos películas diferentes, *The Fall of Babylon* y *The Mother and the Law*.

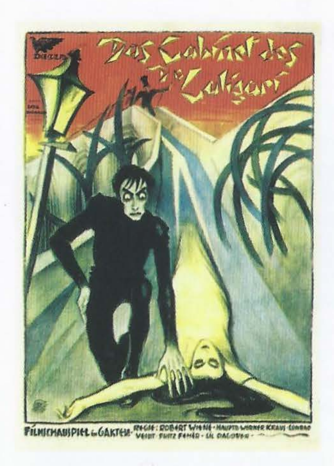
No se escatimaron gastos en las impresionantes recreaciones históricas. Los enormes decorados de la parte que transcurre en Babilonia, que mucho tiempo después se convirtieron en algo característico de Hollywood, acogieron a tres mil extras. No se quedaron atrás los suntuosos vestidos y las trabajadas escenas de masas de la historia francesa. Aunque otras personas escribieron algunos de los rótulos, Griffith fue el responsable del complicado guión, en el que continuó trabajando a medida que avanzaba la producción. Sus actores habituales interpretaron de manera admirable los diversos personajes. Constance Talmadge está particularmente acertada como la «chica de la montaña» enamorada del desdichado príncipe Belshazzar (Alfred Paget) en la historia de Babilonia, así como Mae Marsh y Bobby Harron en los papeles de los amantes de la historia moderna.

Igual que en *El nacimiento de una nación*, Griffith utiliza la estructura del melodrama victoriano para comunicar sus ideas políticas. Se examina la intolerancia a través de la lente del amor trágico, que aporta energía emocional y patetismo a lo que se narra.

Intolerancia es un monumento al talento de Griffith para escribir guiones, dirigir actores, diseñar tomas y montar lo rodado, una obra maestra de una envergadura jamás igualada. Concebida para convencer, esta película influyó más al cine soviético de Sergei Eisenstein y otros cineastas que a los estadounidenses coetáneos de Griffith. **RBP**







Alemania (Decla-Bioscop), 71 min, muda, b/n (coloreada)
Idioma alemán
Producción Rudolf Meinert, Erich Pommer
Guión Hans Janowitz, Carl Mayer
Fotografía Willy Hameister
Música Alfredo Antonini, Giuseppe Becce, Timothy Brock, Richard Marriott, Peter Schirmann, Rainer Viertlböck
Intérpretes Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover, Hans Heinrich von Twardowski, Rudolf Lettinger, Rudolf Klein-Rogge

«Wiene estaba preparado para tratar los vestuarios como un decorado, y utilizó el maquillaje en impasto para sugerir un ambiente fantasmal.»

David Thompson, crítico, 2008

El gabinete del doctor Caligari Robert Wiene, 1919

Das Kabinett des Doktor Caligari

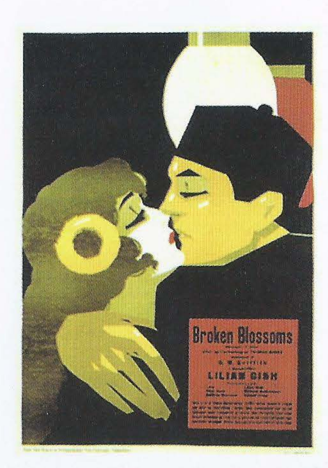
El gabinete del doctor Caligari es la piedra angular de un tipo de cine fantástico y estrafalario que floreció en la Alemania de los años veinte, y ha sido vinculado, a veces de manera poco legítima, con el movimiento expresionista. Si gran parte del desarrollo del cine en sus dos primeras décadas fue encaminado hacia la concepción de Lumière de «una ventana abierta al mundo», con historias de ficción o documentales presentados de manera emotiva, con la intención de que el público olvidara que estaba viendo una película, *El gabinete del doctor Caligari* vuelve al estilo de Georges Méliès y presenta sin cesar efectos teatrales mágicos y estilizados que exageran o caricaturizan la realidad: funcionarios sentados en taburetes de una altura ridícula, sombras pintadas en las paredes y en los rostros, decorados con formas recortadas, exteriores pintados, y telones de fondo estilizados hasta rozar la histeria.

Los guionistas Carl Mayer y Hans Janowitz ambientaron la película en este mundo desarticulado, y tanto el director Robert Wiene como los escenógrafos Hermann Warm, Walter Roehrig y Walter Reimann introdujeron un giro en cada escena e incluso en los rótulos explicativos para insistir en esto. Fritz Lang, propuesto como director en un principio, sugirió que el estilo radical de *El gabinete del doctor Caligari* sería excesivo para el público si no se añadía algún tipo de «explicación». Lang esbozó unas líneas argumentales en las que el héroe Francis (Friedrich Feher) narra la historia —acerca del doctor Caligari (Werner Krauss), el siniestro charlatán hipnotizador, su esclavo sonámbulo Cesare, sujeto a su poder hipnótico (Conrad Veidt), y una serie de asesinatos en la pequeña ciudad de Holstenwall—, y al final descubrimos que está ingresado en un manicomio y que, al estilo de *El mago de Oz*, ha imaginado un relato que reúne a diversas personas de su entorno. Esto rebaja el tono antiautoritario de la película, cuando el doctor Caligari, en la historia principal el director de un manicomio que ha perdido la razón, resulta ser un hombre decente decidido a ayudar al héroe. Sin embargo, el manicomio del relato principal es el mismo manicomio «irreal» que se ve en el flashback, lo cual consigue proyectar cierta incertidumbre sobre toda la película, no solo sobre la historia de Francis. De hecho, al revelar que la visión expresionista es la de un demente, la película hasta podría apelar a los conservadores que consideraban propio de dementes todo arte moderno.

Weine, menos innovador que la mayoría de sus colaboradores, hace muy poco uso de la técnica cinematográfica, con la excepción del flashback dentro de otro flashback, cuando Krauss enloquece por culpa de las instrucciones sobreimpuestas de que «ha de convertirse en Caligari». La película descansa por completo sobre artificios teatrales, con la cámara fija en el centro del escenario mientras se muestran los decorados, y los actores (sobre todo Veidt) aportan todos los movimientos o momentos de impacto. Con su ambiente de espectáculo de feria, el científico loco y el monstruo ataviado con leotardos que secuestra a la heroína, *El gabinete del doctor Caligari* es uno de los títulos clave del género de terror primitivo, pues introduce imágenes, temas, personajes y formas expresivas que serían fundamentales en el *Drácula* de Tod Browning y el *Frankenstein* de James Whale, ambas de 1931. **KN**

i

Los decorados del filme fueron realizados en papel, con las sombras pintadas encima.



EE.UU. (D. W. Griffith), 6.013 pies, muda, b/n (pantalla coloreada)
Idioma inglés
Producción D. W. Griffith
Guión Thomas Burke, D. W. Griffith
Fotografía G. W. Bitzer
Música D. W. Griffith
Intérpretes Lillian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp, Arthur Howard, Edward Peil Sr., George Beranger, Norman Selby

«Su belleza, tanto tiempo oculta, brilla como un poema.»

Intertítulo

1919

Lirios rotos/La culpa ajena D. W. Griffith, 1919

Broken Blossoms

La reputación de D. W. Griffith en los ensayos sobre el arte cinematográfico, aunque algo exagerada, permanece inalterada. El cine estadounidense (y el mundial) sería muy diferente sin su contribución. *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* son, por derecho propio, sus películas más famosas, recordadas por sus notables manipulaciones de la narración y el montaje. Pero *Lirios rotos*, de 1919, siempre ha sido una de sus mejores películas y no cabe duda de que es la más hermosa.

Junto con *Gorriones*, de William Beaudine, la gloriosa película hecha expresamente para Mary Pickford, *Lirios rotos* es el máximo ejemplo de lo que se conoce en Hollywood como «estilo blando». Fue lo último en hechizo fotográfico. Los directores de fotografía utilizaban todos los artificios disponibles (maquillaje, instrumentos especiales de iluminación, aceite para las lentes, incluso inmensas cortinas de raso transparente que colgaban del techo del estudio) para suavizar, resaltar y acentuar la belleza de sus estrellas. En *Lirios rotos*, el rostro de la inmortal Lillian Gish resplandece con una luz fascinante, ultraterrena.

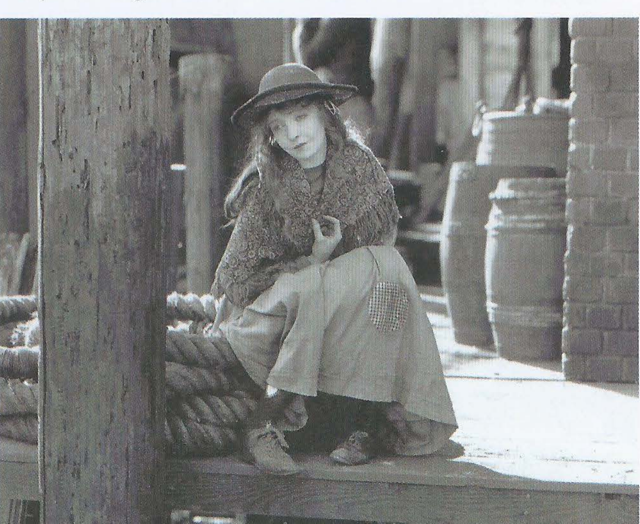
Hay que contemplar la belleza de *Lirios rotos* para saber hasta qué punto es asombrosa. Gish y su coprotagonista, el excelente Richard Barthelmess, se deslizan a través de un paisaje inglés definido por la niebla, las tétricas luces de los callejones y unos decorados de un orientalismo misterioso. La sencilla historia de un amor prohibido se complementa a la perfección con el enigmático y espléndido diseño de producción, creado por Joseph Stringer.

La colaboración entre Griffith y Gish es una de las más fructíferas del cine estadounidense. Los dos trabajaron juntos en *Intolerancia, El nacimiento de una nación*, *Las dos huérfanas* y *Las dos tormentas*, sin contar docenas de cortos.

Griffith encuentra un equilibrio perfecto entre el patetismo de la historia y la sordidez del diseño de producción (gran parte de la película transcurre en fumaderos de opio y garitos portuarios). Es la tensión entre lo cotidiano y lo extraordinario lo que da impulso a *Lirios rotos* y le depara un lugar en la historia del cine. **EdeS**

i

Lirios rotos (*La culpa ajena*) fue el primer filme de la United Artists, compañía fundada por Griffith.



Within Our Gates Oscar Micheaux, 1920

EE.UU. (Micheaux), 79 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Oscar Micheaux
Guión Oscar Micheaux, Gene DeAnna
Música Philip Carli
Intérpretes Evelyn Preer, Flo Clements, James D. Ruffin, Jack Chenault, William Smith, Charles D. Lucas, Bernice Ladd, Mrs. Evelyn, William Stark, Mattie Edwards, Ralph Johnson, E. G. Tatum, Grant Edwards, Grant Gorman, Leigh Whipper

Autor, editor, escenógrafo y cineasta de éxito, Oscar Micheaux es considerado el padre del cine afroamericano. Su segunda película, *Within Our Gates*, es una de las cuarenta que escribió, dirigió y produjo de manera independiente entre 1919 y 1948. Además de su narración absorbente y sus méritos artísticos, *Within Our Gates* posee un valor histórico inmenso por ser la película más temprana que se conoce dirigida por un cineasta afroamericano. Potente, controvertida y con una descripción todavía fascinante de las atrocidades cometidas por los estadounidenses blancos contra los negros durante aquella época, la película continúa siendo, en palabras de un crítico, «un documento cultural esclarecedor y potente [que] no es menos importante hoy que en 1920».

Realizada solo cinco años después de la obra maestra racista de D. W. Griffith *El nacimiento de una nación*, *Within Our Gates* sigue la lucha de Sylvia Landry (Evelyn Preer), una profesora negra del sur que viaja al norte con el propósito de recaudar dinero para el colegio. Pero esta es solo una de las diversas historias que Micheaux teje en su mirada a la represión física, psicológica y económica de los afroamericanos.

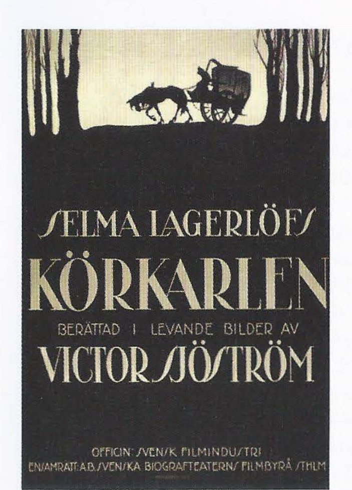
Muy poca gente logró ver *Within Our Gates* tal como Micheaux deseaba. El filme fue remontado repetidas veces por los censores, quienes consideraron las escenas de violación y linchamiento demasiado provocativas después de los disturbios raciales de Chicago. **SJS**

Las dos huérfanas D. W. Griffith, 1921
Orphans of the Storm

EE.UU. (D. W. Griffith), 150 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción D. W. Griffith
Guión basado en la obra *The Two Orphans*, de Eugène Cormon y Adolph D'Ennery
Fotografía Paul H. Allen, G. W. Bitzer, Hendrik Sartov
Música Louis F. Gottschalk, William F. Peters
Intérpretes Lillian Gish, Dorothy Gish, Joseph Schildkraut, Frank Losee, Katherine Emmet, Morgan Wallace, Lucille La Verne, Sheldon Lewis, Frank Puglia, Creighton Hale, Leslie King, Monte Blue, Sidney Herbert, Lee Kohlmar, Marcia Harris

Último de los melodramas históricos desmesurados de D. W. Griffith, *Las dos huérfanas* cuenta la historia de dos jóvenes atrapadas en el torbellino de la Revolución francesa. Lillian y Dorothy Gish son Henriette y Louise Girard, dos bebés que se convierten en «hermanas» cuando el padre improvisado de Henriette, que piensa abandonar a su hija en una iglesia, encuentra a Louise y, movido por la compasión, se lleva a casa a las dos. Por desgracia, se quedan huérfanas a edad temprana cuando sus padres mueren a consecuencia de la peste. La enfermedad deja ciega a Louise, y las chicas se marchan a París en busca de una curación. Allí se separan. Henriette es secuestrada por los esbirros de un malvado aristócrata, pero un apuesto noble, Vaudrey (Joseph Schildkraut), la protege. Louise es rescatada por un bondadoso muchacho después de caer al Sena, pero luego, cuando este la lleva a su casa, su cruel hermano la pone a trabajar. Las aventuras se suceden: son encerradas en la Bastilla, condenadas a muerte durante el Reinado del Terror y salvadas de la guillotina por el político Danton (Monte Blue), cuyo discurso en que aboga por el fin del derramamiento de sangre es uno de los momentos más apasionados de la película.

Si bien se basa en una pieza teatral que tuvo mucho éxito en la década anterior, Griffith escribió el guión durante el rodaje. Pese a las complicaciones resultantes, *Las dos huérfanas* es una obra maestra de interpretación y escenografía, y las hermanas Gish ofrecen tal vez la mejor actuación de sus carreras. **RBP**



Suecia (Svensk/AB), 93 min, muda, b/n
Idioma sueco
Producción Charles Magnusson
Guión basado en la novela de Selma Lagerlöf
Fotografía Julius Jaenzon
Intérpretes Victor Sjöström, Hilda Borgström, Tore Svennberg, Astrid Holm, Concordia Selander, Lisa Lundholm, Tor Weijden, Einar Axelsson, Olof Ås, Nils Ahrén, Simon Lindstrand, Nils Elffors, Algot Gunnarsson, Hildur Lithman, John Ekman

«Me sentí profundamente conmovido por esa película... y por su enorme poder cinematográfico.»

Ingmar Bergman, 1981

Sjöström se disfrazó y pasó algún tiempo en las chabolas de Estocolmo como parte de sus investigaciones para la realización del filme.

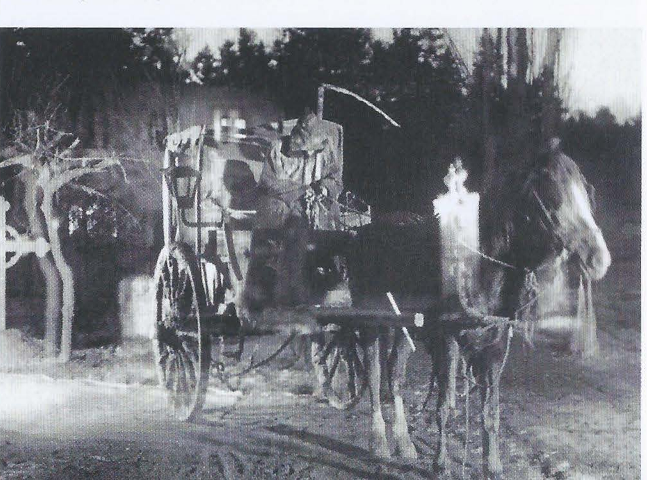
La carreta fantasma Victor Sjöström, 1921
Körkarlen

Un celebrado éxito mundial en su estreno, *La carreta fantasma* no solo cimentó la fama del director, guionista y actor Victor Sjöström y el cine mudo sueco, sino que también tuvo una influencia artística bien documentada en muchos grandes directores y productores. El elemento mejor conocido de la película es sin duda la representación del mundo espiritual como un limbo atormentado entre el cielo y la tierra. La escena en que el protagonista —el odioso y autodestructivo alcohólico David Holm (Sjöström)— despierta al oír las campanadas de la Nochevieja y contempla su propio cadáver, sabiendo que está condenado al infierno, es una de las más citadas de la historia del cine.

Realizada en una serie de dobles exposiciones sencillas y meticulosamente organizadas, que exigieron mucho tiempo, el director, su fotógrafo y un experto en técnicas de laboratorio crearon la ilusión tridimensional de un mundo fantasmal que jamás se había visto en el cine. Tal vez más importante fue la complicada aunque asequible narración vista a través de una serie de flashbacks (incluso flashbacks dentro de otros), que elevaron este duro relato de pobreza y degradación a la excelencia poética.

Si retrocedemos en la carrera de Sjöström, *La carreta fantasma* es una extensión teológica y filosófica de los temas sociales introducidos en su controvertida *Ingeborg Holm* (1913). Ambas películas describen la progresiva destrucción de la dignidad humana en una sociedad fría e implacable, que empuja a sus víctimas hacia la brutalidad y la locura. La relación entre las dos se ve reforzada por la presencia de Hilda Borgström, inolvidable como Ingeborg Holm y ahora en el papel de una esposa torturada, otra señora Holm desesperada. Interpreta de nuevo a una madre compasiva pero pobre, condenada al suicidio o a la vida en un manicomio.

La ingenuidad religiosa que subyace en el seno de la novela de Selma Lagerlöf, adaptada con fidelidad, podría provocar carcajadas ocasionales en un público seglar ochenta años después, pero la interpretación «realista» y el oscuro destino de los personajes principales, que casi llega a su conclusión lógica si no fuese por un final melodramático, nunca deja de impresionar. **MT**



La souriante Madame Beudet Germaine Dulac, 1922

Francia (Colisée), 54 min, muda, b/n
Idioma francés
Guión Denys Amiel, André Obey
Fotografía Maurice Forster, Paul Parguel
Intérpretes Alexandre Arquillière, Germaine Dermoz, Jean d'Yd, Madeleine Guitty

El alabado filme de Germaine Dulac es conocido como uno de los primeros ejemplos tanto del cine feminista como del experimental. El argumento narra la vida de una aburrida ama de casa provinciana, atrapada en un matrimonio burgués asfixiante. No obstante, el aspecto más cautivador de *La souriante Madame Beudet* son las secuencias oníricas, muy trabajadas, en que la mujer que da título a la película (Germaine Dermoz) fantasea con una vida que rebasa los confines de su monótona existencia. Gracias al uso de efectos especiales revolucionarios y técnicas de montaje, Dulac incorpora parte de la estética vanguardista de la época para contraponer el vívido poder femenino de la vida imaginaria de madame Beudet a la monotonía de la existencia que comparte con su marido (Alexandre Arquillière).

El fallido intento de acabar con la vida de su marido al final de la película tampoco es comprendido, porque ni siquiera recibe la recompensa de saber que el señor Beudet ha sido consciente de la protesta lanzada contra él. Dulac no solo critica de manera explícita la alienación opresiva de la mujer dentro del patriarcado, sino que utiliza el nuevo medio de expresión, el cine, para ofrecer a sus espectadoras una perspectiva femenina radical y subjetiva. Todo ello motivó su inclusión en el primer Festival of Women's Films de Nueva York en 1972. **CO**

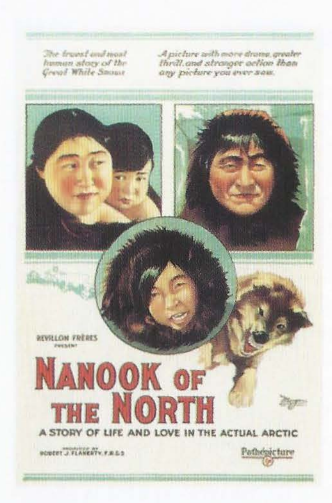
El doctor Mabuse Fritz Lang, 1922
Dr. Mabuse, der Spieler

Alemania Uco-Film/Ullstein/Universum, 95 min (1.ª parte), 100 min (2.ª parte), muda, b/n
Idioma alemán
Producción Erich Pommer
Guión Norbert Jacques, Fritz Lang, Thea von Harbou
Fotografía Carl Hoffmann
Música Konrad Elfers
Intérpretes Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Gertrude Welcker, Bernhard Goetzke, Robert Forster-Larrinaga, Paul Richterll, Hans Adalbert Schlettow, Georg John, Grete Berger, Julius Falkenstein, Lydia Potechina, Anita Berber, Paul Biensfeldt, Karl Platen

Gran éxito comercial en la Alemania de 1922, *El doctor Mabuse* pretendía ser no solo un thriller extravagante, sino también un mordaz editorial periodístico, que utilizaba la figura del supercriminal especialista en disfrazarse para encarnar la verdadera maldad de su época.

Los subtítulos de cada parte, que repiten con insistencia «nuestra época», subrayan lo que ya queda patente en la primera escena, que muestra cómo la banda de Mabuse roba un acuerdo comercial germanosuizo, no para utilizar la información secreta, sino para provocar un pánico bursátil momentáneo que permita a Mabuse (Rudolf Klein-Rogge), disfrazado de plutócrata de película de dibujos animados con sombrero de copa y abrigo de pieles, amasar una rápida fortuna. También emplea a una cuadrilla de falsificadores ciegos, lo cual contribuyó a aumentar la sensación de que el dinero carecía de valor.

El villano que da título a la película baraja fotografías como si fueran cartas, y selecciona su identidad del día entre varios disfraces, pero transcurren casi dos horas antes de que se confirme su nombre «auténtico», y en ese momento ya hemos visto a Mabuse de diversas guisas, desde respetado psiquiatra hasta jugador degenerado, pasando por director de hotel. Al final se convierte en un demente, atormentado por los espectros de sus víctimas y por las grotescas estatuas y máquinas que cobran vida en su guarida. Fritz Lang regresó a Mabuse, que todavía simbolizaba las enfermedades de la época, sobre todo en la notable película *El testamento del doctor Mabuse*, de principios del cine sonoro. **KN**



EE.UU. (Les Frères Revillon, Pathé), 79 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Robert J. Flaherty
Guión Robert J. Flaherty
Fotografía Robert J. Flaherty
Música Stanley Silverman
Intérpretes Nanook, Nyla, Cunayou, Allee, Allegoo, Berry Kroeger (narrador en la versión de 1939)

«En esta película, el habitual aparato visual, el llamado aspecto "dramático" de la pantalla, se convierte en algo tan fino y puro como el celuloide en el que ha sido fijado.»

***The New York Times*, 1922**

El filme fue rechazado por cinco distribuidoras antes de que Pathé comprara finalmente sus derechos.

Nanuk el esquimal Robert J. Flaherty, 1922

Nanook of the North

La historia del «documental» (un planteamiento que suele considerarse la plasmación por parte del cineasta de una realidad inmediata) empieza con la invención del cine, pero para bien o para mal el apelativo de «padre del documental» ha sido otorgado por lo general a Robert J. Flaherty. Educado cerca de la frontera de Canadá con Estados Unidos, a Flaherty le gustó explorar los territorios vírgenes desde muy temprana edad, y después de terminar sus estudios fue a trabajar como prospector en el norte de Canadá. Antes de uno de sus viajes, alguien le sugirió que se llevara una cámara de cine. Durante los años siguientes, Flaherty filmaría horas de material tanto del país como de sus habitantes, y en 1916 empezó a exhibirlo en pases privados en Toronto. La reacción fue entusiasta, pero cuando estaba a punto de enviar lo rodado a Estados Unidos, a causa de la ceniza de un cigarrillo, ardieron todos los negativos (más de nueve mil metros). Flaherty tardó años en reunir el dinero suficiente para regresar al norte y volver a rodar. Cuando por fin lo logró (gracias a Revillon Frères, una peletería francesa), decidió concentrar sus esfuerzos en rodar a un tal Nanuk, un célebre cazador inuit. Basándose en sus recuerdos de lo mejor que había rodado antes, Flaherty adaptó los acontecimientos para incluirlos en la nueva película, que mostraba cosas que Nanuk hacía habitualmente, cosas que nunca hacía y cosas que no hacía desde hacía mucho tiempo. El resultado fue *Nanuk el esquimal*, un filme muy influyente pero siempre controvertido.

La película de Flaherty, una serie de viñetas que detallan la vida de Nanuk y su familia durante unas semanas, es una especie de oda romántica al coraje y la entereza humanos frente a una naturaleza hostil y abrumadora. Pese al lugar de honor que ocupa Nanuk en el título, muchos espectadores se quedan con el recuerdo de la furia arbitraria del paisaje ártico. De hecho, la película recibió un poderoso (y trágico) empujón publicitario cuando se supo que Nanuk y su familia habían perecido durante una feroz tormenta de nieve, poco después de que la película se terminara, lo cual proporcionó a *Nanuk el esquimal* una extraordinaria y ya impresionante secuencia final, en la que la familia busca refugio en plena tormenta, una terrible coincidencia.

Muchos estudiosos del cine contemporáneos son críticos con la película porque una gran parte parece montada para la cámara (en varias ocasiones casi se puede oír a Flaherty ladrando instrucciones a Nanuk y los demás), pero los numerosos defensores que el filme ha ido ganando con los años, como André Bazin, señalaron con perspicacia que el logro más notable de Flaherty fue la forma en que captó la textura de la vida cotidiana. Los detalles de la caza de la morsa, tanto si se utilizó o no una pistola, parecen menos importantes que la decisión de Flaherty de seguir en una toma larga el lento avance de Nanuk hacia su presa. Si el rostro radiante de Nanuk cuando calienta las manos de su hijo es pura interpretación, sin duda Nanuk fue uno de los mayores actores de la historia. Sea lo que fuere (documental, ficción, híbrido), *Nanuk el esquimal* sigue siendo una de las pocas películas que merece ser descrita como un clásico. **RP**







Alemania (Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film), 94 min, muda, b/n
Idioma alemán **Guión** Henrik Galeen
Fotografía Günther Krampf, Fritz Arno Wagner
Música James Bernard (versión restaurada)
Intérpretes Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz, Max Nemetz, Wolfgang Heinz, Guido Herzfeld, Albert Venohr, Hardy von Francois

i

La sombra del vampiro (2000) está ambientado en el rodaje de *Nosferatu*, y describe a Schreck como un auténtico vampiro.

Nosferatu el vampiro F. W. Murnau, 1922

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens

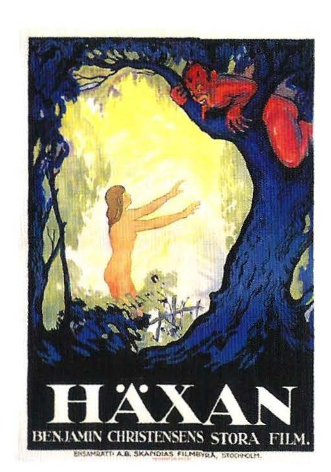
El *Drácula* de Bram Stoker inspiró una de las películas mudas más sobrecogedoras. El material de base y el medio expresivo parecen hechos el uno para el otro. La novela de Stoker, escrita en gran parte en forma epistolar, tiene pocos diálogos tradicionales y abunda en descripciones, una combinación perfecta para la narrativa eminentemente visual de las películas mudas. Así, esta historia sobre el eterno conflicto entre la luz y las tinieblas se adapta perfectamente a un formato que se basa casi por completo en la interacción de la luz y la oscuridad.

El director F. W. Murnau ya se había erigido como estrella del movimiento expresionista alemán cuando decidió adaptar la novela de Stoker, rebautizada *Nosferatu* después de recibir amenazas legales por parte de los herederos de Stoker. De hecho, la película terminada se libró por los pelos de una orden judicial que decretaba la destrucción de todas las copias, pero al final la novela de Stoker se alteró muy poco, salvo los nombres de los personajes, y el éxito de *Nosferatu* provocó docenas de adaptaciones posteriores de *Drácula* (la mayoría aprobadas oficialmente).

Sin embargo, *Nosferatu*, incluso después de tantos años, se aleja de casi todos los filmes sobre *Drácula*. Una diferencia fundamental es la impresionante presencia de Max Schreck, cuyo apellido significa «miedo». Schreck encarna al vampiro del título con una sencillez casi salvaje. Su criatura de la noche no se distingue mucho de las ratas que tiene bajo su mando, y se lanza instintivamente hacia cualquier indicio de sangre con un ansia apenas disimulada.

Esto explica el terror de Hutter (Gustav von Wangenheim), que ha viajado al castillo aislado del conde Orlok (Schreck), enclavado en lo alto de los Cárpatos, para ayudar al extraño individuo a solucionar algunos asuntos legales. La mera mención de Orlok enmudece de miedo a los lugareños, y las sospechas de Hutter aumentan cuando descubre que el carruaje en el que viaja al castillo no tiene conductor. Orlok ofrece escasa tranquilidad. Se ciñe a horarios extravagantes y encierra bajo llave a Hutter en un torreón. Este, temiendo por su vida y asustado en concreto por la sed de sangre de su secuestrador, escapa y regresa a Bremen, en Alemania, pero Orlok le sigue, con el interés puesto no en Hutter, sino en su inocente esposa, Ellen (Greta Schröder). «Su esposa tiene un hermoso cuello», comenta Orlok a Hutter. Justo cuando su relación con Hutter contribuye a rescatarle de las garras de Orlok, Ellen descubre que solo ella puede atraer a la criatura demoníaca y llevarla a su (permanente) desaparición: ser desintegrado por los rayos del sol naciente.

Con *Nosferatu*, Murnau creó algunas de las imágenes más duraderas y fascinantes del cine: el conde Orlok reptando por su castillo, proyectando sombras siniestras mientras persigue a Hutter; Orlok levantándose de su ataúd; el conde atrapado por un rayo de sol, encogiéndose de terror antes de desaparecer. También introdujo varios mitos del vampirismo que no solo aparecen en otras películas de *Drácula*, sino que impregnan asimismo la cultura popular. **GKl**



Dinamarca/Suecia (Aljosha, Svensk), 87 min, muda, b/n
Guión Benjamin Christensen, basado en la novela *McTeague*, de Frank Norris
Fotografía Johan Ankerstjerne
Música Launy Grøndahl (1922), Emil Reesen (versión de 1941)
Intérpretes Elisabeth Christensen, Astrid Holm, Karen Winther, Maren Pedersen, Ella La Cour, Emmy Schønfeld, Kate Fabian, Oscar Stribolt, Clara Pontoppidan, Else Vermehren, Alice O'Fredericks, Johannes Andersen, Elith Pio, Aage Hertel, Ib Schønberg

«Ya no quemamos a nuestros pobres o ancianos. Pero, ¿no siguen sufriendo amargamente?»

Títulos

La brujería a través de los tiempos

Häxan

Benjamin Christensen, 1923

El famoso «documental» *La brujería a través de los tiempos*, dirigido en 1922 por el pionero danés Benjamin Christensen, es una rareza silente que explora la naturaleza de la brujería y el satanismo desde la antigua Persia hasta los entonces tiempos modernos, utilizando diversos enfoques cinematográficos, desde imágenes fijas hasta vívidas recreaciones dramáticas, pasando por maquetas. Es una película difícil de clasificar, que desafía las fronteras de género, sobre todo las del documental, que a principios de los años veinte eran todavía amorfas y poco definidas. En parte ejercicio académico que relaciona antiguos temores con malentendidos sobre enfermedades mentales, y en parte película de terror salaz, *La brujería a través de los tiempos* es una obra única que aún posee la capacidad de inquietar, incluso en esta época hastiada.

Con el fin de visualizar el tema, Christensen llena los fotogramas con todas las imágenes aterradoras que es capaz de sacar de los documentos históricos, y a menudo mezcla libremente fantasía con realidad. Vemos a una bruja vieja y marchita extraer una mano cortada y podrida de un montón de palos. Hay momentos impresionantes, que muestran a una joven dar a luz dos enormes demonios, un sabbat o las torturas que infligen los jueces de la Inquisición.

Christensen era un visionario, y tenía una buena idea de los poderosos efectos de la puesta en escena. Si bien se considera *La brujería a través de los tiempos* un verdadero antecedente de películas modernas de posesión diabólica como *El exorcista* (1973), también trae a la mente el uso eficaz que hace Tobe Hopper del atrezo y ciertos elementos del decorado en *La matanza de Texas* (1974), con el fin de crear una atmósfera envolvente de violencia potencial. *La brujería a través de los tiempos* es una cinta que es preciso ver más de una vez para apreciar en su totalidad la escenografía y la decoración, el siniestro uso del atrezo, los platós claustrofóbicos y la iluminación en claroscuro. No es sorprendente que los surrealistas la tuvieran en tanta consideración, y que su vida se prolongara hasta los años sesenta, cuando fue reestrenada en sesiones golfas con una narración en off añadida, a cargo nada menos que de William S. Burroughs. **JKe**

i

El propio Benjamin Christensen interpreta al diablo en el filme.



Esposas frívolas Erich von Stroheim, 1922
Foolish Wives

EE.UU. (Universal), 85 min, muda, b/n
Idioma inglés
Guión Marian Ainslee, Walter Anthony, Erich von Stroheim
Fotografía William H. Daniels, Ben F. Reynolds
Música Sigmund Romberg
Intérpretes Rudolph Christians, Miss DuPont, Maude George, Mae Busch, Erich von Stroheim, Dale Fuller, Al Edmundsen, Cesare Gravina, Malvina Polo, Louis K. Webb, Mrs. Kent, C. J. Allen, Edward Reinach

Aunque *Avaricia* es la película más famosa de Stroheim, *Esposas frívolas* es su obra maestra. Al igual que *Avaricia*, ha sido objeto de salvajes mutilaciones, pero lo que queda es una obra más consistente y lograda. El propio Stroheim se reserva el papel protagonista, el del poco escrupuloso conde Karamzin, un seudoaristócrata de Montecarlo que se dedica a seducir a la esposa de un diplomático estadounidense, descuidada por este.

Esta película ingeniosa, de una objetividad implacable, confirma a su director como el primero en utilizar la ironía con maestría. El antihéroe Karamzin es desfigurado con sardónica fruición (necio hasta caer en lo absurdo, de una hipocresía descarada, gusto indiscriminado en lo tocante a las mujeres, y cuando la suerte está echada, un cobarde despreciable), pero él y sus decadentes colegas son mucho más divertidos que el virtuoso maridito estadounidense y su vulgar esposa. El tono de fría y jovial despreocupación se ve reforzado por la exhaustiva elaboración del mundo que rodea a los personajes, y el espacio se articula mediante estrategias visuales que ayudan al espectador a tomar conciencia del campo de acción de 360 grados de cada escena. Stroheim subraya su intención colocando a sus planos y aburridos estadounidenses en espacios planos y aburridos. No hay una toma que no deslumbre con una rica interacción de detalles, iluminación, gestos y movimientos. **MR**

La ley de la hospitalidad
Our Hospitality
John G. Blystone y Buster Keaton, 1923

EE.UU. (Joseph M. Schenck), 74 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Joseph M. Schenck
Guión Clyde Bruckman, Jean C. Havez
Fotografía Gordon Jennings, Elgin Lessley
Intérpretes Joe Roberts, Ralph Bushman, Craig Ward, Monte Collins, Joe Keaton, Kitty Bradbury, Natalie Talmadge, Buster Keaton Jr., Buster Keaton

A la altura de otra película más conocida, *El maquinista de la General* (1927), *La ley de la hospitalidad* (una sátira magistral de las costumbres tradicionales del Sur) se inicia con un prólogo dramático de una construcción admirable, el cual establece los absurdos parámetros criminales de la antigua rencilla entre dos familias. Cuando empieza la historia principal, el Willie McKay interpretado por Buster tiene veinte años, es un poco inocentón, se ha educado en Nueva York pero vuelve (tras una hilarante odisea con un tren primitivo incluido) a su ciudad natal, donde el hecho de cortejar a una chica que ha conocido durante el viaje (la hija del clan que ha jurado derramar la sangre de Buster) le pone en peligro de muerte, si bien la hospitalidad sureña dicta que sus enemigos le traten como es debido siempre que esté en su casa.

Gran parte del humor posterior deriva de la situación irónica que se produce cuando Willie decide seguir siendo el invitado de sus futuros asesinos, mientras ellos intentan conseguir entre sonrisas que se marche. El ingenio de Keaton no reside en gags individuales, sino en un firme dominio de personajes, situaciones, espacio de tiempo, lugar y encuadre. El resultado no solo es muy divertido, sino de un dramatismo sustancial y angustioso, como cuando Willie salva a su amada de precipitarse por una catarata. Nunca fue tan milagroso el sentido del ritmo de Keaton, ni tan gloriosamente evidente su capacidad de provocar risas y emociones al mismo tiempo. **GA**

La rueda Abel Gance, 1923
La roue

Francia (Abel Gance), muda, b/n
Idioma francés
Producción Abel Gance, Charles Pathé
Guión Abel Gance
Fotografía Gaston Brun, Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Duverger
Música Arthur Honegger
Intérpretes Severin-Mars, Ivy Close, Gabriel de Gravone, Pierre Magnier, Gil Clary, Max Maxudian, Georges Térof

La rueda se abre con un espectacular choque de trenes montado a partir de cortes muy rápidos, tan revolucionario para los espectadores de 1923 como la llegada del tren a la estación filmada por Lumière en 1895. El ferroviario Sisif (Severin-Mars) salva a Norma (Ivy Close) del choque y la educa como si fuera su hija. Tanto él como su hijo Elie (Gabriel de Gravone) se enamoran de ella, y entonces Sisif la casa con un hombre rico. Pero Elie y ella acaban enamorados. El marido de la protagonista y Elie mueren después de una pelea. Sisif se queda ciego y finalmente también muere, después de que Norma lo cuide.

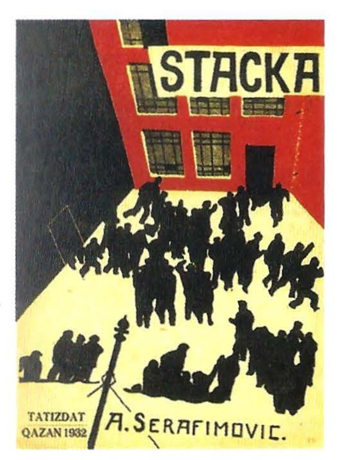
Las opiniones sobre lo que iba a ser en principio una película de nueve horas están divididas. El argumento melodramático de *La rueda* se combinó con referencias literarias, entre ellas a la tragedia griega, tal como sugiere el nombre de Sisif (Sísifo) y su ceguera, relacionada con el deseo incestuoso (Edipo). Los intelectuales consideraron que estas pretensiones chocaban con las extraordinarias técnicas cinematográficas (como las secuencias de montaje acelerado basado en ritmos musicales), que relacionaban la película con las preocupaciones vanguardistas por un cine «puro» y el interés cubista por las máquinas como emblema de la modernidad. Las contradicciones se combinan de manera admirable en la metáfora central del título: la rueda del destino (Sisif/Sísifo acaba conduciendo el funicular del Mont Blanc), la rueda del deseo y la rueda de la película, con sus numerosas pautas cíclicas. **PP**

El último F. W. Murnau, 1924
Der letzte Mann

Alemania (Universum, UFA), 77 min, muda, b/n
Idioma alemán
Producción Erich Pommer
Guión Carl Mayer
Fotografía Robert Baberske, Karl Freund
Música Giuseppe Becce, Timothy Brock, Peter Schirmann
Intérpretes Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurz, Hans Unterkircher, Olaf Storm, Hermann Vallentin, Georg John, Emmy Wyda

Pese a un final feliz ridículo y poco convincente, pergeñado a insistencia de la UFA, *El último* de F. W. Murnau sigue siendo un intento impresionante de contar una historia sin el uso de rótulos explicativos. El argumento no tiene nada de especial: el conserje de un hotel, humillado por la pérdida de rango cuando es degradado a ayudante de los lavabos debido a su avanzada edad, se hunde hasta tal extremo que siente la tentación de robar su amado uniforme (el símbolo de su orgullo profesional). En algunos aspectos, la película no es más que un vehículo para una de las típicas interpretaciones grandilocuentes de Emil Jannings.

No obstante, más allá de esta patética parábola, existe otra más de las elocuentes exploraciones del espacio fílmico de Murnau: la cámara se mueve con sorprendente agilidad, articulando la relación del protagonista con el mundo mientras le sigue por el hotel, las calles de la ciudad y su casa de los suburbios. Parte del trabajo de la cámara es subjetivo, como cuando se distorsiona la óptica para expresar las percepciones del personaje influidas por el alcohol. En otros momentos, la movilidad de la cámara es evocadora, como cuando atraviesa las puertas giratorias que simbolizan el destino. Puede que la técnica deslumbrante sea demasiado majestuosa para la sencilla historia de un anciano, pero no se puede negar el virtuosismo de la puesta en escena de Murnau ni el trabajo con la cámara de Karl Freund. **GA**



URSS (Goskino, Proletkult), 82 min, muda, b/n
Idioma ruso
Producción Boris Mikhin
Guión Grigori Aleksandrov, Sergei Eisenstein
Fotografía Vasili Khvatov, Vladimir Popov, Eduard Tisse
Intérpretes Grigori Aleksandrov, Aleksandr Antonov, Yudif Glizer, Mikhail Gomorov, I. Ivanov, Ivan Klyukvin, Anatoli Kuznetsov, M. Mamin, Maksim Shtraukh, Vladimir Uralsky, Vera Yanukova, Boris Yurtsev

«Sin la organización de las masas, el proletariado no es nada. Organizado, lo es todo.»

Lenin, títulos

La huelga Sergei Eisenstein, 1924
Stachka

Sergei Eisenstein fue un revolucionario en todos los sentidos, y forjó un nuevo estilo de cine basado en el montaje a partir de la fusión sin precedentes de la filosofía marxista, la estética constructivista y su fascinación por los contrastes, conflictos y contradicciones visuales que se dan en la dinámica de una película.

La huelga, su primera cinta, fue concebida como una entrega más de una serie de obras sobre la implantación del marxismo-leninismo. La censura del nuevo gobierno soviético frustró muchos sueños de Eisenstein en años posteriores, y esta serie nunca pasó de ser un proyecto. No obstante, *La huelga*, con su energía febril, se alza como un *tour de force* de propaganda expresiva, así como el laboratorio en que se pusieron a prueba y se pulieron algunas ideas seminales para sus posteriores obras maestras del cine mudo *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *La línea general* (1928).

La huelga plasma el levantamiento en una fábrica rusa, donde la codicia y corrupción de los propietarios empuja a los trabajadores a la rebelión. Vemos el descontento entre los obreros, un acto de traición que les empuja a entrar en acción, la agitación del motín seguido de las dificultades del paro prolongado, y por fin la réplica de los propietarios de la fábrica, apoyados por tropas que se enzarzan en una matanza de trabajadores. La película termina con un ejemplo electrizante de lo que Eisenstein llamó «el montaje intelectual»: imágenes de animales sacrificados en un matadero intercaladas en la masacre de los huelguistas.

La interpretación en *La huelga* es tan poco convencional como sus técnicas de montaje, y mezcla retratos naturalistas de los obreros con retratos estilizados de los propietarios y sus espías. La película ilustra la teoría soviética de la clasificación por tipos, para lo cual requiere actores que se parezcan a los tipos de personaje que interpretan, y del héroe colectivo, porque el protagonista de una historia no es un solo individuo, sino todo el pueblo alineado en el lado correcto de la historia.

Los imperativos políticos de *La huelga* han envejecido desde su estreno en 1925, pero su poder visual no se ha desvanecido. «No creo en el cine-ojo [Kino-glaz] —dijo una vez Eisenstein, en relación al lema de Dziga Vertov, su colega y rival—. Creo en el cine-puño.» **DS**

La huelga fue el primer largometraje de Eisenstein. Ya había realizado un corto, *Dnevnik Glumova* (*Diario de Dnevnik*), en 1923.



El moderno Sherlock Holmes

Sherlock, Jr.

Roscoe «Fatty» Arbuckle y Buster Keaton, 1924

EE.UU. (Buster Keaton), 44 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Joseph M. Schenck, Buster Keaton
Guión Clyde Bruckman, Jean C. Havez
Fotografía Byron Houck Elgin Lessley
Música Myles Boisen, Sheldon Brown, Beth Custer, Steve Kirk, Nik Phelps
Intérpretes Buster Keaton, Kathryn McGuire, Joe Keaton, Erwin Connelly, Ward Crane

«[Keaton] dijo algo parecido a "nunca interpretes una escena loca con nada que no sea real". Siempre era intenso y desesperadamente genuino.»

Mel Brooks, 1997

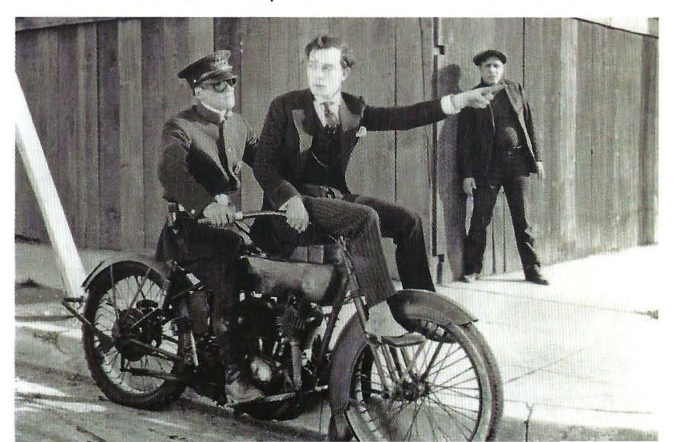
El moderno Sherlock Holmes es la película más breve de Buster Keaton, pero se trata de un logro notable, con un argumento perfectamente integrado, unas exhibiciones atléticas asombrosas (Keaton se encargó de ellas personalmente, y se rompió el cuello sin darse cuenta en el rodaje de una escena), gran virtuosismo artístico y una exploración vanguardista de la perenne dicotomía entre realidad y fantasía.

Keaton interpreta a un proyeccionista y detective aficionado acusado falsamente de robar al padre de su novia. Un pretendiente rival (Ward Crane) le tiende una trampa, y al joven se le prohíbe volver a entrar en casa de la chica. Deprimido, se duerme en el trabajo. En su sueño, entra en la pantalla (una brillante secuencia de efectos ópticos), donde es el protagonista, Sherlock Jr. (el segundo detective más grande del mundo).

Acrobacias inverosímiles y gags complicados imprimen un ritmo frenético. Al principio, la realidad cinematográfica se niega a aceptar a este nuevo protagonista, y la tensión entre ambos mundos se representa de una manera magnífica, gracias a un montaje de cambios de escenario que arroja a nuestro perplejo héroe a la guarida de un león, a un mar embravecido y a una montaña cubierta de nieve.

El moderno Sherlock Holmes no solo ofrece las increíbles acrobacias por las que Keaton es famoso, sino que toca diversos temas. Desde una perspectiva social, es un comentario sobre las fantasías del ascenso clasista en la sociedad estadounidense. En el plano psicológico, introduce el motivo del doble esfuerzo por realizarse en espacios imaginarios, pues el protagonista es incapaz de lograrlo en la realidad tangible y cotidiana. Por encima de todo, la película es una reflexión sobre la naturaleza del arte, un tema que vuelve a aparecer en *El cameraman* (1928), cuando el foco de Keaton se desvía de la pantalla al espectador.

Las películas de Keaton siguen siendo interesantes hoy en día, en parte debido al estoicismo sobrenatural del actor y director (comparado con el patetismo de Chaplin), y en parte a su ocasional naturaleza surrealista (admirada por Luis Buñuel y Federico García Lorca) y a su profundización en la naturaleza del cine y la existencia misma. Sus filmes continúan siendo tal vez las películas mudas más accesibles. **RDe**



i

Keaton necesitó cuatro meses para aprender todas las carambolas que realizaría en el juego de billar del filme.



The Great White Silence Herbert G. Ponting, 1924
(El gran silencio blanco)

GB (Gaumont British) 108 min, b/n
Producción Herbert G. Ponting
Guión Herbert G. Ponting
Fotografía Herbert G. Ponting
Música Simon Fisher Turner (restaurada 2010)
Intérpretes Robert Falcon Scott, Herbert G. Ponting

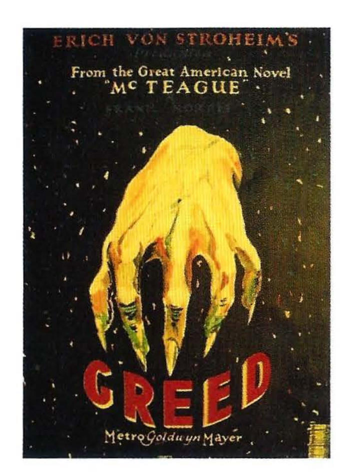
El material visual que debía ilustrar el intento del malogrado capitán Robert F. Scott por liderar la primera expedición al Polo Sur nunca fue concebido como un filme. Fue el talento del director como fotógrafo lo que le aseguró un camarote en el *Terra Nova*. Sus imágenes serían la base de una serie de conferencias en las que Scott tenía intención de recorrer el mundo para recuperar parte de los costes de la expedición. Pero tras su muerte y la de su equipo, Ponting regresó a Gran Bretaña y dedicó el resto de su vida a glosar el heroísmo de aquellos pioneros.

El director había reunido material detallado sobre la vida diaria a bordo mientras Scott y sus hombres (cuyas apariciones fueron fugaces a lo largo de toda la cinta) se preparaban para su épica aventura. Durante los preparativos, Ponting tuvo tiempo suficiente para filmar los paisajes de la isla de Ross y del campamento base, recorriendo a menudo grandes distancias y arriesgando su vida para captar las imágenes más sobrecogedoras. Una vez que Scott se embarca en la misión, tema central del último tramo de la cinta, Ponting mezcla en sus imágenes la vida en la isla de Ross con secuencias animadas que describen el viaje final del grupo.

Aunque incluía banda sonora, la película, estrenada bajo el título de *90º South* (1933), fue un fracaso comercial. En 2011, el British Film Institute restauró el filme añadiendo una etérea banda sonora a cargo de Simon Fisher Turner. La nueva versión destaca el increíble talento de Ponting para capturar la gloria y el peligro al que se expusieron los protagonistas de la «Edad de oro de la exploración del Antártico». **IHS**

i

Herbert Ponting fue el primer fotógrafo que llevó un cinematógrafo al Antártico.



EE.UU. (MGM), 140 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Louis B. Mayer
Guión Joseph Farnham, June Mathis
Fotografía William H. Daniels, Ben F. Reynolds
Intérpretes Zasu Pitts, Gibson Gowland, Jean Hersholt, Dale Fuller, Tempe Pigott, Sylvia Ashton, Chester Conklin, Frank Hayes, Joan Standing

«La película más importante jamás rodada en América... Si el cine puede producir algo como Avaricia, *nunca más será objeto de desprecio.»*

***New York Herald Tribune*, 1924**

i

Jean Hersholt perdió más de 12 kilos, y contrajo fiebres durante el rodaje del filme en el Valle de la Muerte.

1924

Avaricia Erich von Stroheim, 1924

Greed

La primera película rodada enteramente en exteriores, *Avaricia*, es famosa tanto por la historia de su rodaje como por su considerable poder artístico. El director Erich von Stroheim quería hacer la película más realista posible a partir de una adaptación de la novela de Frank Norris, *McTeague*, sobre la ascensión y caída del dentista de clase obrera, radicado en San Francisco, John «Mac» McTeague. Pero su creación, encomendada por la Goldwyn Company, se fue al traste cuando el estudio pasó a ser Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), y la Némesis de Von Stroheim, Irving Thalberg, fue nombrado nuevo director general.

La MGM quería una película comercial, y Von Stroheim quería hacer un experimento de realismo cinematográfico equiparable a la escuela del Dogma de la década de 1990. Durante los dos años de rodaje, alquiló un piso en la calle Laguna de San Francisco, que se convirtió en el decorado de la consulta médica de Mac (Gibson Gowland). Muchas de las escenas fueron rodadas con luz natural. Von Stroheim también insistió en que sus actores vivieran en el piso para meterse en la piel de sus personajes. Uno de los atractivos de *Avaricia* radica en ver los exteriores de San Francisco tal como eran en los años veinte. Cuando llegó el momento de rodar los últimos y decisivos momentos en el Valle de la Muerte, Von Stroheim se llevó a todo el equipo al desierto, con temperaturas de cincuenta grados.

El primer montaje del director duraba casi nueve horas. Fue una penosa recreación de la novela de Norris, que a su vez reconstruía un crimen real sucedido a principios de la década de 1880. Después de escapar, ayudado por un curandero, de la ciudad minera del norte de California donde había pasado su niñez, Mac se hace dentista en San Francisco. Allí conoce a Trina (Zasu Pitts), de la que se enamora durante una memorable y escalofriante escena en que le hace una limpieza de boca con la fresa. Su mejor amigo, y rival por los favores de Trina, es Marcus (Jean Hersholt), que concede permiso a Mac para casarse con Trina, pero cambia de opinión después de que ella gane la lotería. Utilizando sus contactos en el gobierno municipal, Marcus consigue expulsar a Mac de la profesión y lo empuja a una caída en picado que trae consigo un trabajo agotador, alcoholismo y malos tratos a su mujer.

Trina se entrega a sus ganancias de la lotería como fuente de satisfacción, y atesora sus monedas de oro mientras Mac y ella se mueren de hambre. Una de las escenas más famosas de *Avaricia* muestra a Trina en el momento de meterse en la cama con su dinero, acariciarlo y revolcarse con abandono erótico. Poco después, Mac la asesina, roba el dinero y huye al Valle de la Muerte, donde su vida llega a un amargo final cuando Marcus lo persigue y lo mata.

Solo un puñado de personas vieron la versión original de nueve horas de *Avaricia*. Después de que Von Stroheim redujera, ayudado por un amigo, el metraje a dieciocho rollos, unas cuatro horas, los estudios le quitaron la película y se la entregaron a un montador de segundo orden que la redujo a ciento cuarenta minutos. Esta otra versión, que Von Stroheim tildó de «mutilación de mi trabajo sincero a manos de los ejecutivos de la MGM», es, no obstante, cruda, cautivadora y muy perturbadora. **AN**



El ladrón de Bagdad Raoul Walsh, 1924
The Thief of Bagdad

EE.UU. (Douglas Fairbanks), 155 min, muda, b/n (coloreada)
Idioma inglés
Producción Douglas Fairbanks
Guión Douglas Fairbanks, Lotta Woods
Fotografía Arthur Edeson
Música Mortimer Wilson
Intérpretes Douglas Fairbanks, Snitz Edwards, Charles Belcher, Julanne Johnston, Sojin, Anna May Wong, Brandon Hurst, Tote Du Crow, Noble Johnson

El ladrón de Bagdad representa la culminación de la carrera de Douglas Fairbanks como héroe definitivo de los espectáculos de aventureros bravucones. También es una de las películas visualmente más impresionantes, concebida de forma única e integrada, merced a un genio del diseño cinematográfico, William Cameron Menzies. Construyó su mítica Bagdad en una parcela de unas tres hectáreas (la mayor de la historia de Hollywood) y creó un mundo mágico y resplandeciente, tan insustancial pero real y fascinante como si fuera un sueño, con tejados reflectantes, elevados minaretes, alfombras voladoras, feroces dragones y caballos alados.

En el papel de Ahmed el Ladrón en busca de su princesa, Fairbanks (pecho desnudo y prendas de seda ceñidas) exploró un nuevo erotismo sensual, y encontró a la compañera adecuada en Anna May Wong, que interpretaba a una esclava mongola. Aunque el director oficial fue el dotado y hábil Raoul Walsh, el concepto global de *El ladrón de Bagdad* fue de Fairbanks, que hizo de productor, guionista, estrella, acróbata y comediante de ambición ilimitada. (Por cierto, el príncipe persa de la película, no acreditado, fue interpretado por una mujer, Mathilde Comont.) **DR**

El águila negra Clarence Brown, 1925
The Eagle

EE.UU. (United Artists) 80 min, b/n
Producción John W. Considine Jr., Joseph M. Schenck
Guión George Marion Jr., basado en un relato de Alexander Pushkin
Fotografía George Barnes, Devereaux Jennings
Música Lee Erwin, Michael Hoffman, Carl Davis (restaurada en 1985)
Intérpretes Rodolfo Valentino, Vilma Bánky, Louise Dresser, Albert Conti, James A. Marcus, George Nichols, Carrie Clark Ward

Rodolfo Valentino siempre será recordado como el gran rompecorazones del cine. Su aspecto moreno sedujo a millones de espectadoras, y su prematura muerte a los treinta y un años desató escenas de desesperación. Pero quizá es menos recordado por su vis cómica, puesta de manifiesto en *El águila negra*. El romance apasionado propone un atractivo jugueteo en el que a menudo se parodia al propio artista en un juego al que Valentino se presta sin tapujos.

Valentino interpreta a Vladimir Dobrovsky, un cosaco al servicio del ejército ruso, cuyo acto de heroísmo al detener un carruaje desbocado y salvar a su delicada ocupante (Vilma Bánky) llama la atención de una veterana zarina (Louise Dresser), quien intentará seducirlo. Dobrovsky se escabulle y abandona el país, pero descubre que el territorio ha sido invadido por un villano, quien resulta ser el padre de la muchacha que él mismo salvó. Disfrazado de águila negra para hostigar al hombre que ha invadido la tierra de su padre, y como tutor francés para poder estar cerca de su hija, Dobrovsky se verá atrapado entre su corazón y el honor de su familia.

Clarence Brown utiliza diversos trucos cinematográficos, como el plano secuencia que recorre los manjares del banquete, que elevan la calidad general del filme. Aunque la trama es irregular —el honor familiar nunca acaba de restituirse, y la propia zarina es algo condescendiente— *El águila negra* es un despliegue lúdico que equilibra la comedia y el drama mientras prefigura posteriores cintas de acción, como *Robin de los bosques* (1938) y *La marca del Zorro* (1940). **IHS**



El fantasma de la ópera

The Phantom of the Opera

Rupert Julian y Lon Chaney, 1925

EE.UU. (Universal Pictures), 93 min, muda, b/n/color (tecnicolor de dos colores)
Idioma inglés
Producción Carl Laemmle
Guión Gaston Leroux
Fotografía Milton Bridenbecker, Virgil Miller, Charles Van Enger
Música Gustav Hinrichs (versión de 1925), David Broekman, Sam Perry, William Schiller (versión de 1929)
Intérpretes Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry, Arthur Edmund Carewe, Gibson Gowland, John St. Polis, Snitz Edwards

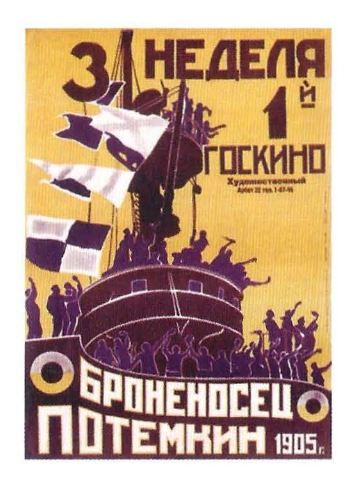
i

Chaney reconoció que los rostros de los veteranos heridos en la Primera Guerra Mundial sirvieron de inspiración para su maquillaje.

Esta película muda de 1925 sigue siendo la adaptación más fiel de la obra maestra de Gaston Leroux, una novela *underground* con un escenario tremendo y una gran figura central, pero un argumento que chirría en cada giro de los acontecimientos. La película es la extraña combinación de una laboriosa dirección (de Rupert Julian, y otros) y una escenografía increíble de la Universal Pictures, de forma que personajes de cartón piedra posan delante de cuadros increíbles.

El fantasma de la ópera tiene una serie de momentos magistrales que disimulan su endeble estructura: el baile de máscaras (una breve secuencia en tecnicolor), en que el fantasma aparece disfrazado de la Muerte Roja de Edgar Allan Poe; la caída de la araña, cuando el fantasma informa al público de lo que opina sobre la diva actual; diversas incursiones en el mágico mundo subterráneo que se extiende bajo el palacio de la Ópera de París; y, el mejor de todos, cuando desenmascaran al villano y se ve por primera vez el cráneo desfigurado del monstruo (tan impresionante que hasta la cámara se aterroriza y desenfoca por un momento). La razón de que se haya convertido en un clásico radica en una de las interpretaciones más melodramáticas de la historia del cine, la de Lon Chaney vestido impecablemente, despechado, violento. Rótulo explicativo favorito: «¡Estás bailando sobre las tumbas de hombres torturados!». **KN**





URSS (Goskino, Mosfilm), 75 min, muda, b/n
Idioma ruso
Producción Jacob Bliokh
Guión Nina Agadzhanova, Sergei Eisenstein
Fotografía Vladimir Popov, Eduard Tisse
Música Nikolai Kryukov, Edmund Meisel, Dmitri Shostakovich
Intérpretes Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Mikhail Gomorov, Ivan Bobrov, Beatrice Vitoldi, N. Poltavseva, Julia Eisenstein

«Es deslumbrante el virtuosismo de su técnica, puesta al servicio de un fervor revolucionario que aún podemos percibir.»

Philip French, *The Observer*, 2011

i

El filme fue prohibido en Reino Unido hasta 1954, acusado de «propaganda bolchevique» e «incitación al odio de clases».

El acorazado Potemkin

Bronenosets Potyomkin

Grigori Aleksandrov y Sergei Eisenstein, 1925

El acorazado Potemkin: ¡una de las películas más famosas de la historia! La segunda obra de Sergei Eisenstein iba a convertirse no solo en un elemento de conflicto ideológico entre Oriente y Occidente, entre la izquierda y la derecha, sino en una película obligatoria para todos los cinéfilos del planeta. Décadas de censura y apoyo militante, incontables palabras dedicadas a analizar su estructura, simbolismo, orígenes e influencias, así como miles de citas visuales, han conseguido que nos resulte muy difícil ver lo que hay detrás de la película. Es posible que *El acorazado Potemkin* de Eisenstein no sea históricamente fiable, pero su legendaria visión de la opresión y la rebelión, de la acción individual y colectiva, así como la ambición artística de trabajar al mismo tiempo con cuerpos, luz, objetos triviales, símbolos, rostros, movimiento y formas geométricas, lo convierten en un mosaico único. Como un artista verdadero, Eisenstein consigue elaborar un mito espléndido y conmovedor.

Sin embargo, no deberíamos olvidar que esta sensibilidad estética venía acompañada de un significado político: «la transformación del mundo llevada a cabo por hombres conscientes» soñada en aquellos tiempos y llamada Revolución. No obstante, incluso sin conocer su significado, o mejor dicho, sin conocer con precisión en qué iba a convertirse, el vendaval de la aventura épica todavía sopla en la pantalla e impulsa la película. Con independencia de qué calificativo se le quiera atribuir, esta aventura es la fuerza única que empuja al pueblo de Odesa hacia la libertad, a los marineros del barco epónimo que luchan contra el hambre y la humillación, y al mismo director que inventa nuevas formas y ritmos cinematográficos.

El acorazado Potemkin ha sido vista demasiadas veces en versiones abreviadas, o sobre la base de sus escenas y secuencias más famosas. Tal vez sorprenda descubrir su poderío al ver la película íntegra, es decir, como una historia dramática y conmovedora, no como un joyero de incalculable valor del que se extraen piezas individuales de vez en cuando.

Una aproximación renovada e inocente a la película devolverá una sensación real de existencia a unos iconos que han llegado a ser enormemente familiares: el rostro del marinero muerto bajo la tienda al final del muelle; los gusanos en la carne; las botas de piel; los cañones de hierro apuntando hacia los cuerpos y las caras; las gafas de un poder político, militar y religioso ciego que espera en el vacío. Después, antes de que todo se convierta en interpretación ideológica, el león de piedra que cobra vida, con su rugido de ira y deseo de vivir, se convertirá en una metáfora de la propia película, y de la elevada y osada idea del cine que lleva implícita, la cual escapa de su condición de monumento para ser descubierta, viva y renovada, por todos los ojos nuevos que la ven. **J-MF**





EE.UU. (Charles Chaplin), 72 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Charles Chaplin
Guión Charles Chaplin
Fotografía Roland Totheroh
Música Max Terr (versión de 1942)
Intérpretes Charles Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Henry Bergman, Malcolm Waite, Georgia Hale

«Aparte de todo —de lo divertido de la indumentaria, del bigote y de los zapatones— realmente quería crear algo que conmoviera a la gente.»

Charlie Chaplin, 1925

i

La bota que Chaplin «devora» es de regaliz. Tras varias tomas hubo que hospitalizarlo para practicarle un lavado gástrico.

La quimera del oro Charles Chaplin, 1925
The Gold Rush

Este filme afirmó la creencia de Chaplin de que la comedia y la tragedia no se hallan muy lejanas. Su inverosímil inspiración dual proviene de unas diapositivas estereoscópicas sobre las privaciones padecidas por los buscadores en la fiebre del oro del Klondyke (1896-1898), y del libro acerca del desastre del grupo de Donner, sucedido en 1846, cuando un grupo de inmigrantes, sitiados por la nieve en Sierra Nevada, se vieron obligados a comerse los mocasines y los cadáveres de sus compañeros muertos. Gracias a uno de estos temas sórdidos y desagradables, Chaplin creó una gran comedia. El conocido vagabundo se convierte en buscador de oro, y se une a las masas de valientes optimistas que se enfrentan a los peligros del frío, el hambre, la soledad y el ataque ocasional de algún oso.

La película fue, en todos los aspectos, la empresa más laboriosa de la carrera de Chaplin. Durante dos semanas, se rodó en Truckee, Sierra Nevada. Recreó con fidelidad la imagen histórica de los buscadores que ascendían con grandes esfuerzos el Chilkoot Pass. Unos seiscientos extras, muchos de los cuales eran vagabundos de Sacramento, fueron transportados en tren para subir el paso que atravesaba la montaña nevada. Para rodar las escenas principales, el equipo volvió al estudio de Hollywood, donde se había fabricado una cordillera en miniatura con madera, alambrada, arpillera, yeso, sal y harina. Además, los técnicos del estudio diseñaron maquetas exquisitas para crear los efectos especiales que Chaplin exigía, como la cabaña de los mineros que la tempestad empuja hasta el borde del precipicio, en una de las mejores secuencias de tensión cómica de la historia del cine. Es casi imposible diferenciar el paso de una maqueta a un decorado de tamaño natural.

La quimera del oro abunda en escenas cómicas, ahora ya clásicas. Los horrores históricos del hambre padecida por los pioneros del siglo XIX inspiró la secuencia en que Charlie y su compañero Big Jim (Mack Swain) están asediados por la nieve y famélicos. Charlie cuece su bota con el aire de un gourmet. A los ojos del delirante Big Jim Charlie se transforma de manera intermitente en un pollo al horno, en una escena que es un triunfo tanto del cámara, quien tuvo que lograr el complicado efecto solo con la cámara, como de Chaplin, que adopta las características del ave como por arte de magia.

El sueño del solitario buscador de organizar una cena de Nochevieja para la hermosa bailarina (Georgia Hale, que sustituyó a Lita Grey, de dieciséis años, cuando Lita se quedó embarazada y contrajo matrimonio con Chaplin) nos depara otra famosa escena de Chaplin: el baile de los panecillos. El gag ya se había visto en películas anteriores, pero Chaplin imprime una personalidad única a las piernas danzarinas que crean tenedores y panecillos.

Hoy, *La quimera del oro* sigue siendo una de las cintas más logradas de Chaplin. Si bien el afecto por su obra cambió con el tiempo, al final de su vida declaró con frecuencia que esta era la película por la que más deseaba ser recordado. **DR**



1925

El gran desfile King Vidor, 1925
The Big Parade

EE.UU. (MGM), 141 min, muda, b/n (secuencias coloreadas)
Idioma inglés
Producción Irving Thalberg
Guión Harry Behn, Joseph Farnham
Fotografía John Arnold
Música William Axt, Maurice Baron, David Mendoza
Intérpretes John Gilbert, Renée Adorée, Hobart Bosworth, Claire McDowell, Claire Adams, Robert Ober, Tom O'Brien, Karl Dane, Rosita Marstini, George Beranger, Frank Currier

Basada en un relato de Laurence Stallings, autor del gran éxito de Broadway *What Price Glory?*, la épica película de King Vidor sobre la experiencia de los estadounidenses en la Primera Guerra Mundial sigue las aventuras en Francia de tres soldados de diferente clase social. El rico Jim (John Gilbert), cuya prometida le ha animado a alistarse, conoce a una hermosa francesa (Renée Adorée) en el pueblo donde se aloja su unidad. En una de las más tiernas escenas de *El gran desfile*, ella aferra la bota que él le ha dejado cuando los soldados parten hacia el frente. En cuanto llegan a las trincheras, empieza la batalla del bosque de Belleau. Cuando atacan un nido de ametralladoras, los dos amigos de Jim mueren y él queda herido. Se refugia en el cráter de un proyectil, donde se encuentra con un soldado alemán agonizante y comparte con él un cigarrillo. Por fin, lo rescatan y lo llevan a un hospital de campaña. Sus intentos de llegar a la granja fracasan cuando pierde el conocimiento.

De vuelta a Estados Unidos, Jim se reúne con su familia, pero se siente amargado porque ha perdido una pierna. En cualquier caso, su prometida se ha enamorado ahora de su hermano. Al fin, Jim acepta el consejo de su madre y regresa a Francia, donde en la escena más conmovedora de la película localiza a su amor perdido, que está ayudando a su madre a arar un campo. Gracias a la experta combinación de comedia física (sobre todo en las escenas que transcurren en la granja francesa) y acción, *El gran desfile* tuvo un inmenso éxito (prueba del olfato de su productor, Irving Thalberg) y se cuenta entre los grandes triunfos de la última época del cine mudo.

Gilbert encarna con convicción a Jim, demostrando el gancho comercial que le convirtió en una de las más grandes estrellas de su tiempo, y Adorée le va a la zaga como pareja romántica. *El gran desfile* ha sido considerada a menudo una película pacifista porque muestra los horrores de la guerra, pero la verdad es que su faceta política está muy contenida. Tal como Thalberg deseaba, la película es una comedia romántica, y gracias a la guerra Jim se convierte en un hombre y descubre el tipo de vida que en realidad desea. **RBP**

«¡Esperar! ¡Recibir órdenes! ¡Barro! ¡Sangre! ¡Pestilencia! ¡Qué demonios vamos a sacar en claro de esta guerra!»

Jim (John Gilbert)



i

El gran desfile es una de las cintas más taquilleras del cine mudo, solo superada por *El nacimiento de una nación* (1915).



Las aventuras del príncipe Achmed

Die Abenteuer des Prinzen Achmed

Lotte Reiniger, 1926

Alemania (Comenius-Film GMBH) 66 min, b/n (tintado y coloreado)
Animador Lotte Reiniger
Producción Carl Koch
Guión Lotte Reiniger
Fotografía Carl Koch
Colaboradores Walter Ruttmann, Bertold Bartosch, Alexander Kardan, Walter Türk.
Música Wolfgang Zeller

La encantadora cinta *Las aventuras del príncipe Achmed*, de Lotte Reiniger, aparece citada a menudo como el primer largometraje de animación. La cinta combina cuentos procedentes de las *Mil y una noches*, y narra las peripecias del príncipe Achmed cuando este emprende un peligroso viaje en un mágico caballo alado. Finalmente aterriza en la isla de Waq Waq, donde se enamora de la bella princesa Peri Banu.

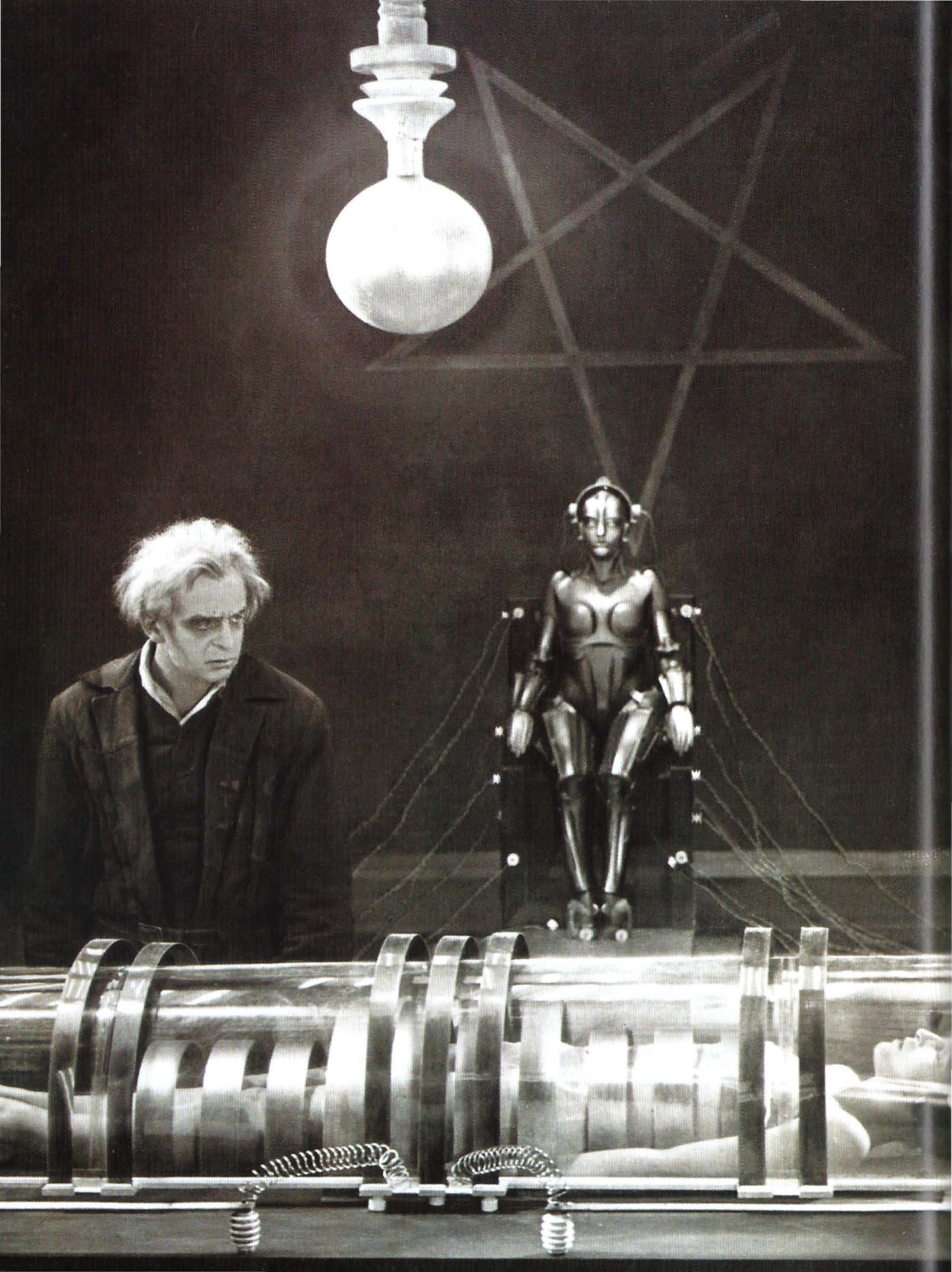
Los personajes de Reiniger se mueven elegantemente entre las sombras, desapareciendo y metamorfoseándose mediante una habilidosa animación cuadro por cuadro. El detalle de las siluetas tiene su complemento en los motivos islámicos que aparecen en los intertítulos, diseñados por Edmund Dulac, y los rutilantes fondos a cargo de Walter Ruttmann. Sus sinuosas secuencias de acción y su romántica sensibilidad confieren a la cinta un ritmo cuyo estilo se ve influido por el círculo de vanguardia en el que se movía el propio Reiniger.

El uso de las siluetas es tan mágico como el mundo de hechiceros, genios y hadas. Producida en tres años de arduo trabajo, la película supuso la introducción de numerosas técnicas, incluyendo una animación multiplano que ofrecía la sensación de auténtica profundidad en las imágenes.

Las aventuras del príncipe Achmed es una cinta popular que reformula un clásico de los cuentos de hadas. Es, en todo caso, una obra pionera cuya intemporalidad radica en su habilidad y perfección. **LK**

i

La técnica del silueteado de Reiniger fue creada totalmente a partir de papel picado y recortes de plomo.



Metrópolis Fritz Lang, 1927

Metropolis

Alemania (Universum/UFA), 120 min, muda, b/n
Idioma alemán
Producción Erich Pommer
Guión Fritz Lang, Thea von Harbou
Fotografía Karl Freund, Günther Rittau
Música Gottfried Huppertz
Intérpretes Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George

«Revestir un robot con carne humana proporciona el mayor de los impactos.»

Iris Barry, *The Spectator*, 1927

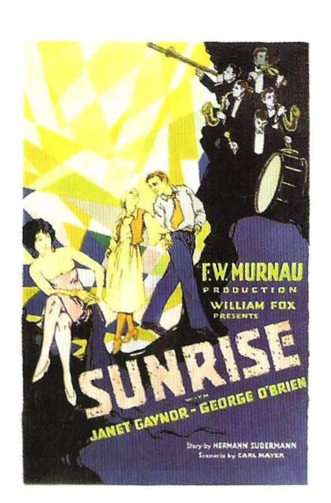
Al principio con una duración superior a las dos horas, *Metrópolis*, de Fritz Lang, es la primera película épica de ciencia ficción, con inmensos decorados, miles de extras, efectos especiales de alta tecnología, grandes dosis de sexo y violencia, una moraleja descarada, espléndidas interpretaciones, unas gotas de gótico alemán y varias secuencias de fantasías revolucionarias. Financiada por el gigantesco estudio alemán UFA, fue muy controvertida en su día y resultó en un fracaso comercial.

El argumento es casi tan simple como un cuento de hadas. Freder Fredersen (Gustav Fröhlich), hijo mimado del Amo de Metrópolis (Alfred Abel), descubre la miserable vida de la multitud de trabajadores que mantienen en movimiento la superciudad resplandeciente. Freder llega a comprender el estado de las cosas gracias a la bondadosa María (Brigitte Helm), una pacifista que no cesa de predicar la mediación en las disputas industriales, mientras trabaja en secreto en turnos infernales de diez horas en una de las máquinas. El Amo consulta con el ingeniero loco Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), creador de un robot de formas femeninas que modifica para conseguir un doble malvado de María y lo suelta por la ciudad. La robot pasa de bailar desnuda en un tugurio decadente a incitar a las masas a una rebelión destructora, lo cual permite a Lang aprovechar al máximo los inmensos decorados de la fábrica, haciéndolos saltar por los aires e inundándolos. Pero Freder y la auténtica María salvan la situación rescatando a los niños de la ciudad, víctimas de la inundación. La sociedad se reconcilia cuando María decreta que el corazón (Freder) ha de mediar entre el cerebro (el Amo) y las manos (los trabajadores).

Poco después de su estreno, la carísima cinta fue apartada de la distribución y remontada en contra de los deseos de Lang. La versión cortada y simplificada fue la más conocida, incluso en la mezcla coloreada de Giorgio Moroder de los años ochenta, hasta el siglo XXI, cuando una restauración parcial acercó mucho más la película al espíritu de Lang. Esta versión no solo añade escenas que no se habían visto durante años, sino que también recupera el orden de la versión original e intercala los rótulos correctos. Considerada hasta ese momento una película de ciencia ficción espectacular pero simplista, esta nueva pero vieja versión revela que la ambientación futurista no pretende ser profética sino mítica, y mezcla elementos arquitectónicos, industriales, de diseño y políticos propios de la década de 1920 con otros medievales y bíblicos con el fin de producir imágenes de una extrañeza impresionante: un robot futurista quemado en la pira, un científico loco con una mano de acero que es a la vez un alquimista del siglo XV, los obreros de una gigantesca fábrica introduciéndose en las fauces de una máquina parecida al antiguo dios Moloch. La interpretación que hace Frölich del héroe que representa el corazón es muy exagerada, pero el ingeniero Rotwang de Klein-Rogge, el Amo de Metrópolis de Abel, y Helm en el doble papel de abnegada salvadora y mujer fatal metálica, son sorprendentes. Debido a la restauración de buena parte de la historia, el argumento puede entenderse como un retorcido drama familiar tanto como una historia épica de represión, revolución y reconciliación. **KN**

i

Gustav Fröhlich empezó el filme como extra; obtuvo el papel de Freder cuando el actor principal fue despedido.



Amanecer F. W. Murnau, 1927

Sunrise

EE.UU. (Fox), 97 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción William Fox
Guión Hermann Sudermann, Carl Mayer
Fotografía Charles Rosher, Karl Struss
Música Timothy Brock, Hugo Riesenfeld
Intérpretes George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston, Bodil Rosing, J. Farrell MacDonald, Ralph Sipperly, Jane Winton, Arthur Housman, Eddie Boland, Barry Norton
Oscar William Fox (producción artística excepcional), Janet Gaynor (actriz), Charles Rosher, Karl Struss (fotografía)
Nominaciones al Oscar Rochus Gliese (dirección artística)

«La cámara de cine —denostada durante tanto tiempo por su aparatosidad e ingenuidad— aprendió a volar con Amanecer.*»*

Todd Ludy, crítico

i

Se dice que obligaron a George O'Brien a llevar botas de plomo para sentir el peso de la culpa de su personaje.

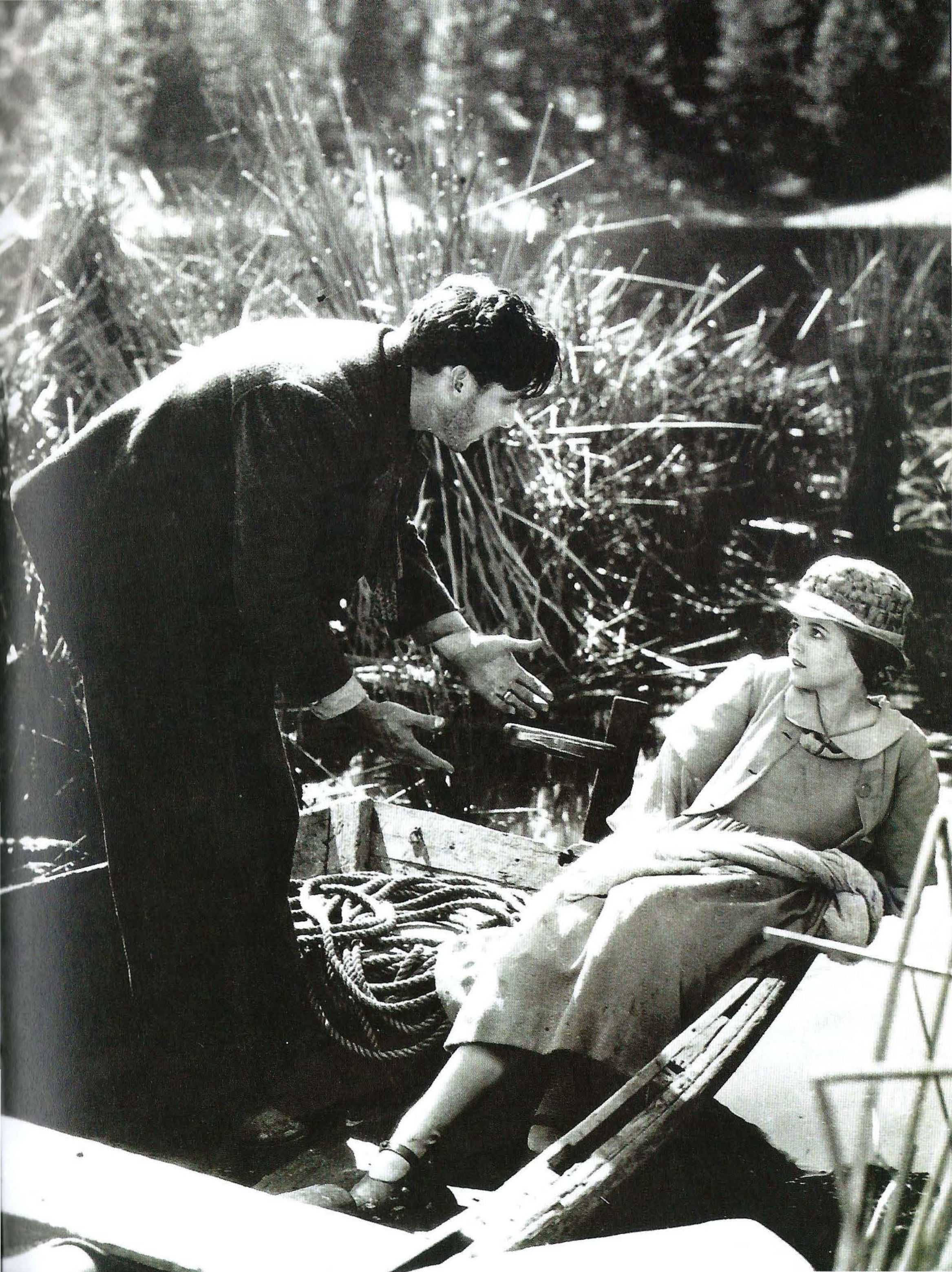
Los aficionados a las anécdotas saben que, si bien muchos libros de historia citan *Alas* como el primer título que recibió el Oscar a la mejor película, el honor recayó en dos filmes: *Alas*, de William Wellman, por la «producción», y *Amanecer*, de F. W. Murnau, por la «producción artística excepcional». Esta última categoría, que suena más impresionante que la primera, explica en parte por qué *Amanecer* y no *Alas* sigue siendo una de las películas más reverenciadas de todos los tiempos. Al principio, William Fox atrajo a Murnau a Estados Unidos con la promesa de un gran presupuesto y libertad creativa absoluta, y esta asombrosa obra maestra ratificó la reputación de genio cinematográfico de Murnau.

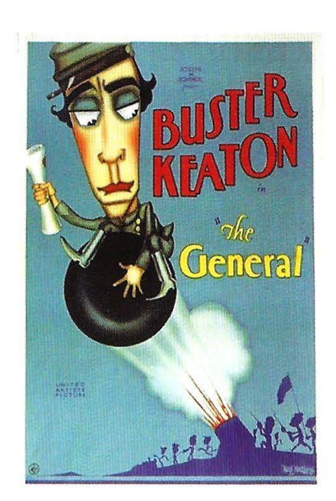
En sí, *Amanecer* es de una sencillez engañosa. Subtitulada de una manera algo enigmática *Una canción de dos seres humanos*, la película se centra en un matrimonio que vive en el campo y cuya vida se ve alterada por la irrupción de una seductora procedente de la ciudad. No obstante, Murnau extrae oleadas de emoción de lo que habría podido ser un tremebundo melodrama, realzado por una serie de técnicas de filmación sobresalientes. Es muy notable el uso de efectos sonoros, que dio un empujón al cine mudo hacia la era hablada, un logro eclipsado injustamente por *El cantor de jazz*, estrenada unos meses después. Murnau también manipula con sentido creativo la utilización y el efecto de los rótulos explicativos (tres años antes, había dirigido *El último* sin rótulos).

El aspecto más sorprendente de *Amanecer* es el trabajo de cámara. Murnau, que trabajó con dos operadores, Charles Rosher y Karl Struss, aprovechó su experiencia en el movimiento expresionista alemán, pero también se inspiró en los retratos pastoriles de los maestros holandeses, en particular de Jan Vermeer de Delft. Rodadas con creativos y elegantes movimientos de cámara, acentuados con trucos fotográficos, cada escena de *Amanecer* parece una foto fija magistral.

Por mágicas que sean las imágenes, la misma simplicidad de la historia presta a *Amanecer* un peso dramático formidable. George O'Brien, obsesionado con asesinar a su inocente esposa Janet Gaynor, se siente abrumado por la culpa, y ella reacciona con fundado terror cuando sus intenciones se hacen patentes. El viaje en barco, cuyo objetivo es terminar con la vida de la mujer, está impregnado de tensión y una extraña sensación de tristeza, mientras el bueno de O'Brien pugna por llevar a la práctica sus monstruosos pensamientos. Margaret Livingston, la seductora urbana, parece en muchos sentidos el equivalente femenino del conde Orlok, el vampiro de Murnau (de la película *Nosferatu, el vampiro*), que acecha sin descanso el alma del infeliz O'Brien. En una escena incluso es asediado por imágenes espectrales de ella, que le rodean, aferran y provocan con sus deseos asesinos.

La película fue un fracaso comercial, y Murnau murió en un accidente de tráfico unos años después. No obstante, *Amanecer* sigue siendo un hito por el que deberían medirse todas las demás películas, mudas o no, cuya sofisticación contradice los recursos de su tiempo. Su sombra se proyecta sobre varias obras maestras posteriores, desde el *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles (1941) hasta *La bella y la bestia* (1946) de Jean Cocteau, pero su brillantez es inimitable. **JKl**





El maquinista de la General

The General

Clyde Bruckman y Buster Keaton, 1927

EE.UU. (Buster Keaton, United Artists), 75 min, muda, b/n (tonos sepia)
Idioma inglés
Producción Buster Keaton, Joseph M. Schenck
Guión Al Boasberg, Clyde Bruckman
Fotografía Bert Haines, Devereaux Jennings
Música Robert Israel, William P. Perry
Intérpretes Marion Mack, Charles Smith, Richard Allen, Glen Cavender, Jim Farley, Frederick Vroom, Joe Keaton, Mike Donlin, Tom Nawn, Buster Keaton

«Ningún otro cómico sabía hacer más cosas con una mirada inexpresiva.»

James Agee, revista *LIFE*, 1966

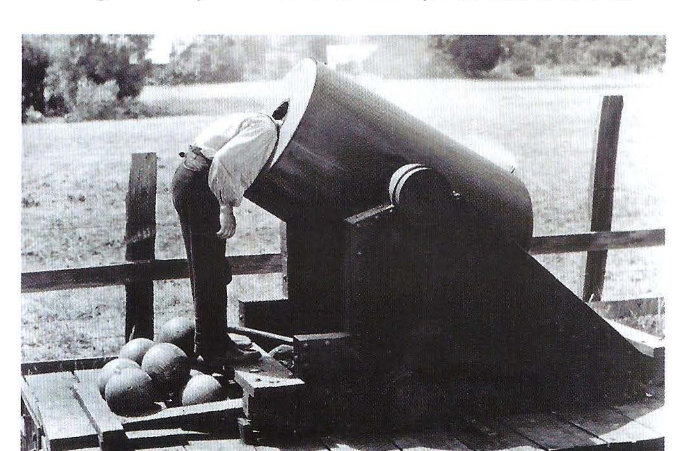
Keaton realizó diversas películas, *La ley de la hospitalidad* (1923), *El moderno Sherlock Holmes* (1924), *El héroe del río* (1928), que pueden contarse entre las mejores (y más divertidas) de todo el género cómico, pero ninguna tiene méritos para competir por el título mejor comedia de todos los tiempos con esta obra maestra intemporal. No es el desfile constante de gags espléndidos, ni la forma en que derivan de la situación y los personajes en vez de estar aislados de la dramaturgia del filme, lo que convierte a *El maquinista de la General* en una película tan extraordinaria. Es genial porque resulta superlativa en todos los aspectos: humor, suspense, reconstrucción histórica, estudio de personajes, belleza visual y precisión técnica.

Gran parte del placer se deriva de la propia narrativa, inspirada en un libro sobre la hazaña real de un grupo de soldados del Norte que, durante la guerra de Secesión, se disfrazaron de sudistas para robar un tren y trasladarse al Norte para reunirse con sus camaradas de la Unión, hasta que fueron capturados y ejecutados. Como Keaton estaba haciendo una comedia, es comprensible que eliminara las ejecuciones y cambiara la perspectiva heroica por la de un sudista, Johnny Gray, maquinista de tren, que con gran estoicismo aunque de una manera algo absurda se embarca en solitario en la persecución de unos espías unionistas que roban su máquina *(La General)*, y con ella a Annabelle Lee (Marion Mack), el otro amor de su vida. La primera mitad de la cinta narra cómo el ejército rechaza a Johnny, que persigue el tren y lo recupera tras las líneas enemigas. La segunda mitad describe su huida (con Annabelle) de las tropas unionistas en dirección a su ciudad natal, donde, después de entregar a la chica, *La General* y a un oficial del ejército del Norte capturado sin saberlo a bordo de la máquina, es aclamado como un héroe.

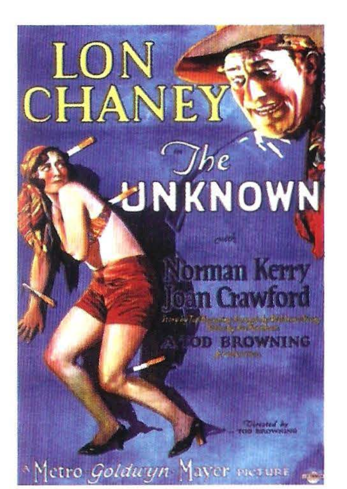
Esta elegante historia simétrica es la fuente de suspense y gags, pero el viaje también presta a la película un tono épico que la convierte, quizás, en la mejor película sobre la guerra de Secesión. Y finalmente está el Johnny de Buster, que no sonríe pero es hermoso en su valiente y algo ridícula determinación, el paradigma de esta obra maestra de la tragicomedia y el héroe más humano que ha dado el cine. **GA**

i

La famosa toma del tren cayendo por un puente fue la más costosa de la era del cine mudo.



1927



EE.UU. (MGM), 65 min, muda, b/n
Idioma inglés
Guión Tod Browning, Waldemar Young
Fotografía Merritt B. Gerstad
Intérpretes Lon Chaney, Norman Kerry, Joan Crawford, Nick De Ruiz, John George, Frank Lanning, Polly Moran

«¡Las manos! ¡Las manos de los hombres! ¡Cómo las odio!»

Nanon Zanzi (Joan Crawford)

i

La trama de Browning se inspiró en sus tiempos en el circo, cuando un hombre se hizo pasar por acróbata para esquivar a la policía.

Garras humanas Tod Browning, 1927

The Unknown

Más conocido por dirigir a Bela Lugosi en *Drácula* (1931), el clásico de terror de la Universal, y famoso por su rareza *La parada de los monstruos* (1932), el artista circense convertido en director de cine Tod Browning hizo su mejor película en *Garras humanas*, una menospreciada joya de la época muda, protagonizada por el actor favorito del director y guionista, Lon Chaney, también llamado el Hombre de las mil caras.

Famoso y admirado por el dolor físico que soportaba cuando interpretaba a villanos o antihéroes tullidos, Chaney se supera a sí mismo aquí como Alonzo, un criminal con una mano con dos pulgares, que elude ser capturado fingiendo que es un lanzador de cuchillos manco en un circo de gitanos. Al principio, carecer de un brazo le resulta beneficioso, pues su hermosa ayudante Nanon (Joan Crawford en uno de sus primeros papeles de protagonista), hija del propietario del circo, no soporta que los hombres la abracen, en particular el rival de Alonzo, el levantador de pesos Malabar el Forzudo (Norman Kerry).

Cuando el padre de Nanon ve sin querer sus brazos, Alonzo lo mata para conservar el secreto. Al mismo tiempo, Nanon vislumbra el doble pulgar del asesino sin ver su cara. Obsesionado con Nanon, y preocupado por la posibilidad de que llegue a descubrir su verdadera identidad, Alonzo ignora las objeciones de su ayudante enano Cojo (John George) y se hace amputar el brazo. Pero en una de las ironías más deliciosas e inquietantes de *Garras humanas*, cuando Alonzo vuelve al circo después de una larga convalecencia, descubre que Nanon ha superado la fobia a los abrazos y ha caído rendida a los pies de Malabar.

En busca de venganza poética por este cruel giro del destino, Alonzo intenta manipular el último acto circense de Malabar, en el cual el forzudo se ata los brazos a un par de caballos, cada uno de los cuales tira en dirección contraria, para que su rival acabe manco también. Sin embargo, su plan se viene abajo en el último segundo, y Alonzo muere cuando salva a Nanon de ser pisoteada por uno de los caballos.

Browning, que consigue de Chaney una interpretación notable y siembra el argumento de giros sorprendentes y personajes inolvidables, crea una obra maestra escalofriante, un gran drama psicológico. Como escribe Michael Koller, «*Garras humanas* es una película horripilante que nos hunde en los recovecos más oscuros de la psique humana». **SJS**





URSS (Sovkino), 95 min, muda, b/n
Idioma ruso
Guión Grigori Aleksandrov, Sergei Eisenstein
Fotografía Vladimir Nilsen, Vladimir Popov, Eduard Tisse
Música Alfredo Antonini, Edmund Meisel
Intérpretes Vladimir Popov, Vasili Nikandrov, Layaschenko, Chibisov, Boris Livanov, Mikholyev, N. Podvoisky, Smelsky, Eduard Tisse

«¡Cómo me gustaría cometer un error tan poderoso!»

Vsevolod Pudovkin, director, 1928

i
Hubo más heridos en la recreación del asalto al palacio de Invierno que en el propio suceso histórico.

Octubre Grigori Aleksandrov y Sergei Eisenstein, 1927
Oktyabr

En 1926, Sergei Eisenstein fue a Alemania para presentar su nueva película, *El acorazado Potemkin*. Salió de su país como joven y prometedor cineasta, pero regresó convertido en una superestrella universal de la cultura. Se habían planeado toda una serie de importantes producciones para conmemorar el décimo aniversario de la victoria bolchevique. Eisenstein aceptó con entusiasmo el desafío de mostrar en la pantalla el proceso revolucionario ruso, es decir, cómo pasó el país del gobierno provisional de Aleksandr Kerensky, instaurado después de la abdicación del zar, a las primeras victorias de Lenin y sus seguidores.

No se escatimaron gastos. Se organizaron inmensas escenas de masas y se cortó el tráfico de la ciudad para que Eisenstein pudiera rodar en los mismos lugares donde habían ocurrido los incidentes plasmados en la película. En contra de la creencia popular, la cinta no contiene ni un metro de documental. Es una recreación de principio a fin. Eisenstein trabajó febrilmente y terminó a tiempo para las celebraciones de la victoria, pero las reacciones, oficiales y no oficiales, fueron menos que entusiastas. Muchos consideraron la película confusa y difícil de seguir. Otros se preguntaron por qué el papel de Lenin era tan breve (el actor que lo encarnaba, Vasili Nikandrov, aparece muy pocas veces en pantalla). Varios críticos que habían apoyado *El acorazado Potemkin* sugirieron que Eisenstein volviera a la sala de montaje y siguiera trabajando.

No se puede negar que *Octubre* es una especie de obra maestra, pero lo que cuesta descifrar es de qué tipo. Como herramienta didáctica, un medio de explicar la revolución a las masas y al extranjero, la película es insuficiente. Para muchos públicos, aguantarla supone un gran esfuerzo. Las caracterizaciones son todas endebles, y cualquier persona con unos cuantos rudimentos de historia es capaz de ver más allá de la grosera propaganda. No obstante, tal vez lo más poderoso y conmovedor de *Octubre* es su ambición. Sergei M. Eisenstein fue sin duda la personalidad más notable del cine durante sus cincuenta primeros años de existencia, un enorme erudito, con una fe ilimitada en las posibilidades del cine. En sus momentos más delirantes, Eisenstein imaginó que el cine podía representar el «pensamiento visual», no solo razonamientos, sino los procesos mediante los cuales la mente construye estos razonamientos. Las imágenes fotográficas, el material en bruto del cine, tenían que ser neutralizadas y transformadas en sensaciones y estímulos para que una película pudiera revelar ideas, además de personas o cosas. El auténtico motor que impulsaría la máquina cinematográfica, tal como la concebía Eisenstein, era el montaje, la interacción mística que tiene lugar cuando dos fragmentos de una película se juntan.

Octubre es el ejemplo más puro y convincente de la teoría y la práctica cinematográficas de Eisenstein. Hay varias secuencias soberbias: el derrumbamiento de la estatua del zar, el alzamiento del puente y, sobre todo, la más citada, la secuencia de «Por Dios y por la Patria». Su complejo montaje es una prueba del frío ingeniero que Eisenstein estaba preparado para ser. Sin embargo, si se rasca bajo la superficie, se siente el júbilo (y una pizca de locura) de un artista en el umbral del que cree que será un mundo feliz. **RP**





1927

EE.UU. (Warner Bros.), 88 min, b/n
Idioma inglés
Guión Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth
Fotografía Hal Mohr
Música Ernie Erdman, James V. Monaco, Louis Silvers, Irving Berlin
Intérpretes Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Eugenie Besserer, Otto Lederer, Bobby Gordon, Richard Tucker, Cantor Joseff Rosenblatt
Oscar Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth (premio honorífico por ser pionero del cine sonoro)
Nominaciones al Oscar Alfred A. Cohn (guión)

«¡Un momento, un momento, aún no habéis escuchado nada!»

Jack Robin (Al Jolson)

i

A George Jessel, la estrella de la versión teatral, le ofrecieron el papel en el filme, pero lo rechazó por cuestiones económicas.

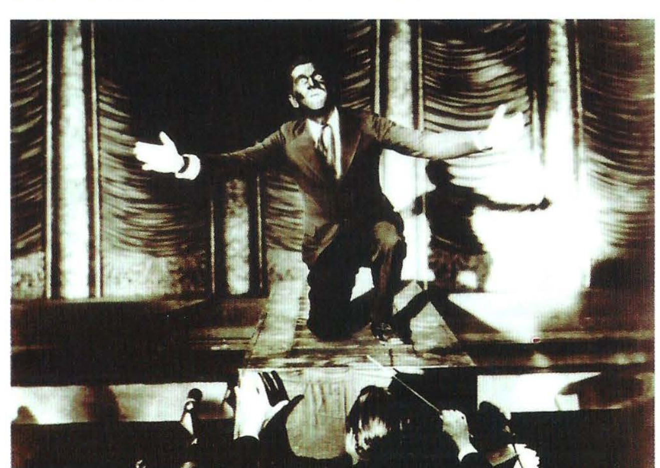
El cantor de jazz Alan Crosland, 1927

The Jazz Singer

A lo largo de la historia del cine, ciertas películas han sido el centro de una atención especial, si no por sus valores estéticos, sí por su papel en el desarrollo del cine tal como lo conocemos. *El cantor de jazz* de Alan Crosland es sin duda una de las películas que han marcado el camino del cine como forma artística e industria lucrativa. Estrenada en 1927 por la Warner Brothers y protagonizada por Al Jolson, uno de los vocalistas más populares de su tiempo, *El cantor de jazz* se considera por unanimidad el primer largometraje sonoro. Si bien limitado a las interpretaciones musicales y a unos pocos diálogos que siguen y preceden a tales interpretaciones, el uso del sonido introdujo cambios innovadores en la industria, destinados a revolucionar Hollywood como ninguna otra película había logrado.

Como mezcla de vodevil y melodrama, el argumento es bastante sencillo. Jakie (Jolson) es el hijo único adolescente del devoto chantre Rabinowitz (Warner Oland), quien anima a su hijo a seguir el mismo camino de generaciones de chantres en la familia. Aunque profundamente influido por sus raíces judías, la pasión de Jakie es el jazz, y sueña en un público inspirado por su voz. Después de que un amigo de la familia confiese al chantre Rabinowitz que ha visto a Jakie cantando en un café, el furioso padre castiga a su hijo, lo cual provoca su huida del hogar familiar y de su contrita madre Sara (Eugenie Besserer). Años más tarde, Jakie, alias Jack Robin, regresa como cantante de jazz consagrado en busca de la reconciliación. Cuando vuelve a encontrarse con su padre, todavía firme en sus trece aunque enfermo, Jack se ve obligado a decidir entre su carrera como cantante pintado de negro y su identidad judía.

El cantor de jazz, un hito en la historia del cine, que representa un paso decisivo hacia un nuevo tipo de cine y un nuevo tipo de diversión, es algo más que la primera película hablada. Como ha dicho Michael Rogin, el célebre experto en ciencias políticas, *El cantor de jazz* puede considerarse el típico ejemplo de la transformación judía en la sociedad estadounidense: la asimilación racial en la Norteamérica blanca, la conversión religiosa a un dogma espiritual menos estricto, y la integración empresarial en la industria cinematográfica estadounidense durante la era del advenimiento del sonoro. **CFe**



Napoleón Abel Gance, 1927

Napoléon

Francia/Italia/Alemania/España/Suecia/ Checoslovaquia (Gance, Soc. générale), 378 min (original), muda, b/n (algunas escenas en color)
Idioma francés
Producción Robert A. Harris
Guión Abel Gance
Fotografía Jules Kruger, Joseph-Louis Mundwiller, Torpkoff
Música Arthur Honegger
Intérpretes Albert Dieudonné, Vladimir Roudenko, Edmond Van Daële, Alexandre Koubitzky, Antonin Artaud, Abel Gance, Gina Manès, Suzanne Bianchetti, Marguerite Gance, Yvette Dieudonné, Philippe Hériat, Pierre Batcheff, Eugénie Buffet, Acho Chakatouny, Nicolas Koline

Con 378 minutos en su versión más larga, la película biográfica de Abel Gance es una cinta épica de una magnitud digna de su temática. Aunque sigue a Bonaparte desde sus días escolares en 1780 hasta su triunfal campaña italiana de 1796, la película carece de profundidad según los criterios modernos. Para Gance, Napoleón (interpretado por Albert Dieudonné, predestinado por su apellido) era un hombre marcado por el destino, no por la psicología. Su peán al emperador francés tiene algo en común con el *Alexander Nevsky* (1938) de Sergei Eisenstein, ambas emocionantes piezas cinematográficas al servicio de la propaganda nacional.

Si Gance es más un innovador que un artista, su brillantez es que *Napoléon* todavía rebosa energía e inventiva hoy. Ninguno de sus contemporáneos, ni Murnau, utilizó la cámara con tal inspiración. A Gance no se le ocurrió otra cosa que atar a los cámaras a los caballos. Hasta montó una cámara en la guillotina. En una brillante secuencia capta el espíritu revolucionario de una vehemente interpretación (muda) de «La marsellesa», balanceando la cámara sobre el plató como si estuviera en un trapecio. Su golpe más espectacular, no obstante, es la polivisión, un efecto de pantalla dividida que exigió tres proyectores para crear un tríptico, casi tres décadas antes del advenimiento del cinerama. **TCh**

El hermano pequeño J. A. Howe y Ted Wilde, 1927

The Kid Brother

EE.UU. (Paramount, Harold Lloyd), 84 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Jesse L. Lasky, Harold Lloyd, Adolph Zukor
Guión Thomas J. Crizer, Howard J. Green, John Grey, Lex Neal, Ted Wilde
Fotografía Walter Lundin
Intérpretes Harold Lloyd, Jobyna Ralston, Walter James, Leo Willis, Olin Francis, Constantine Romanoff, Eddie Boland, Frank Lanning, Ralph Yearsley

Se suele considerar a Harold Lloyd el tercer genio de la comedia muda estadounidense, y sus obras de la década de 1920 gozaron de un éxito muy superior entre el público que las de Buster Keaton e incluso Charles Chaplin. Relacionado a menudo con el *Zeitgeist* de la era del Jazz, el personaje que encarna Lloyd destaca por su aceleración y optimismo, y sus películas, por las acrobacias audaces y peligrosas que contienen. En muchas de ellas, las maravillas de la modernidad y su implantación en la gran ciudad son los temas principales. *El hermano pequeño*, segunda película de Lloyd para la Paramount, suele considerarse la mejor película y la más holística del cómico.

Las dos secuencias más sorprendentes de la película son una especie de ensayo del contraste, e ilustran la combinación de ciertas demostraciones atléticas delicadas con otras más bruscas, típicas de los mejores trabajos de Lloyd. En la primera secuencia, vemos a Lloyd trepando a un árbol de considerable altura para poder ver mejor a la mujer a la que acaba de conocer (y de la que se ha enamorado). Esta secuencia es un ejemplo de los aspectos meticulosos y aventureros, desde el punto de vista técnico, del cine de Lloyd y la forma en que se relacionan con los personajes y situaciones. La segunda secuencia larga gira en torno a una pelea entre Lloyd y su principal rival, y es notable por la inexorable ferocidad y su precisa puesta en escena. Ambas secuencias muestran cómo el personaje de Lloyd supera sus aparentes limitaciones y su aspecto físico y recorre esa trayectoria común entre el niño de mamá y el triunfante estadounidense medio. **AD**

Y el mundo marcha King Vidor, 1928

The Crowd

EE.UU. (MGM), 104 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Irving Thalberg
Guión King Vidor y John V. A. Weaver
Fotografía Henry Sharp
Intérpretes Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clark, Daniel G. Tomlinson, Dell Henderson, Lucy Beaumont, Freddie Burke Frederick, Alice Mildred Puter
Nominaciones al Oscar Irving Thalberg (mejor película/producción artística excepcional), King Vidor (director)

«¡Mirad a la muchedumbre! Pobres desaliñados... ¡Todos con la misma rutina!»

John Sims (James Murray)

«Has de ser bueno en esta ciudad si quieres destacar de entre la masa.» Eso dice el joven John la primera vez que ve Nueva York, la vibrante metrópolis donde está seguro de que sus cualidades especiales le alzarán sobre el rebaño.

Las cosas no salen como pensaba el héroe de *Y el mundo marcha*, al que no deberíamos llamar héroe, porque la intención del director King Vidor es retratar a un hombre tan penosamente vulgar, que podría ser cualquier miembro elegido al azar de esa multitud urbana. El personaje empieza la historia como un bebé indistinguible de otro cualquiera, y termina como un burgués neoyorquino indistinguible de otro cualquiera. En el ínterin, vive experiencias tan triviales que solo un estudio tan aventurero como la MGM, bajo el régimen de Irving Thalberg, pudo considerarlas material digno de un drama.

La diferencia estriba en el tratamiento imaginativo de Vidor, desde la escena estilizada en que John se entera de la muerte prematura de su padre (filmada en una escalera de perspectiva forzada, que se toma prestada del expresionismo alemán), hasta el plano final de John y su esposa Mary, los protagonistas de nombre genérico de esta película de título genérico, rodeados de una masa irreflexiva de espectadores que reflejan su vulgaridad con tanto acierto e inexorabilidad como ellos reflejan la nuestra.

Vidor estaba ascendiendo en Hollywood cuando rodó *Y el mundo marcha*, aún fresco el éxito de su epopeya bélica *El gran desfile*, de dos años antes. Para el papel de Mary eligió a la atractiva estrella Eleanor Boardman, que también era su mujer, pero para John se decantó por el casi novato James Murray, cuya errática carrera terminó en el suicidio menos de una década después.

Aunque ambos están brillantes, Murray brilla con mayor esplendor bajo la guía experta de Vidor. Como botón de muestra, véase la secuencia en que sucede una tragedia impensable ante los ojos horrorizados de la pareja, que combina una interpretación inspirada con un montaje milimétrico y un trabajo de cámara perfecto, dando lugar a uno de los momentos más inolvidables de todo el cine mudo. Es una escena que se eleva enormemente sobre la muchedumbre en una película que hace lo mismo de principio a fin. **DS**



i
King Vidor rodó muchas escenas en las calles de Nueva York, utilizando muchedumbres auténticas en lugar de extras.



Los muelles de Nueva York

The Docks of New York

Josef von Sternberg, 1928

EE.UU. (Famous Players-Lasky, Paramount), muda, b/n
Idioma inglés
Producción J. G. Bachmann
Guión Jules Furthman, basado en el relato *The Dock Walloper* de John Monk Saunders
Fotografía Harold Rosson
Intérpretes George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova, Clyde Cook, Mitchell Lewis, Gustav von Seyffertitz, Guy Oliver, May Foster, Lillian Worth

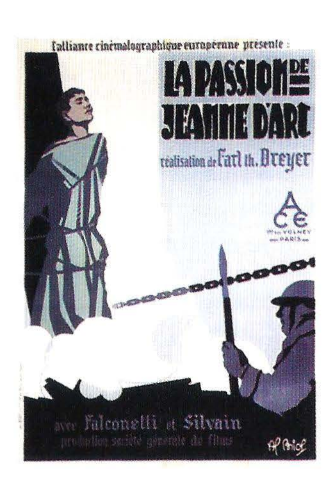
El año 1928, el último de la era muda de Hollywood, produjo algunas de sus mejores obras maestras. *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg, es un filme de economía y refinamiento consumados. El argumento es mínimo y pocos los personajes, lo cual deja más espacio para mayor desarrollo de la atmósfera y la gestualidad de la película.

El romance portuario de Sternberg contiene dos secciones principales: noche y mañana. La noche es un país de sombras luminosas hecho de niebla, humo, charcos de luz y reflejos ondulantes. En este reino encantado, el tosco fogonero Bill (George Bancroft) rescata de la bebida a la vagabunda suicida Mae (Betty Compson). La pareja termina en una ruidosa taberna, en la que hablan hasta terminar contrayendo matrimonio de una manera impetuosa, un matrimonio que podría ser sincero o una simple excusa para un polvo de una noche. La luz fría y transparente de la mañana trae desolación, desilusión y un cambio de opinión cuando Bill sube a bordo y regresa para pagar las consecuencias de haber robado un vestido que regaló a Mae.

La contención y precisión de las interpretaciones mantienen un velo de intriga constante sobre los pensamientos y sentimientos interiores de los protagonistas. Sternberg fue el más frío de los directores, pero creó algunos de los más commovedores testimonios del cine de la capacidad del amor para ponernos en ridículo. *Los muelles de Nueva York* es uno de ellos, convincente por la modesta reticencia con que revela su loco corazón. **MR**

i

Pese a que actualmente está considerado como un clásico del cine mudo, en su momento fue un fracaso en taquilla.



Francia (Société générale), 110 min, muda, b/n
Idioma francés
Guión Joseph Delteil, Carl Theodor Dreyer
Fotografía Rudolph Maté
Intérpretes Renée Falconetti, Eugene Silvain, André Berley, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Michel Simon, Jean d'Yd, Louis Ravet, Armand Lurville, Jacques Arnna, Alexandre Mihalesco, Léon Larive

«[La recreación de Juana de Arco por parte de Renée Falconetti] podría ser la mejor interpretación jamás rodada.»

Pauline Kael, crítica, 1982

La pasión de Juana de Arco Carl Theodor Dreyer, 1928

La passion de Jeanne d'Arc

Esta obra maestra de Carl Dreyer (su última película muda, y la mejor sobre Juana de Arco) es el trabajo que le granjeó fama mundial, si bien, como la mayoría de sus últimas películas, fue un *succès d'estime*, y no constituyó ningún éxito de taquilla. En la década de 1980 se redescubrió en un manicomio noruego una copia de la versión original, perdida durante medio siglo, pero otras desaparecieron en el incendio de un almacén, y las dos versiones que circularon con posterioridad consistían en descartes.

Todas las películas de Dreyer estaban basadas en obras de ficción o en piezas teatrales, excepto *La pasión de Juana de Arco*, que se basó esencialmente en la transcripción de fragmentos muy selectos y comprimidos del proceso de Juana. Se realizó solo ocho años después de que Juana de Arco fuera canonizada en Francia, y diez años después de que terminara la Primera Guerra Mundial, acontecimientos centrales en la interpretación de Dreyer. Los cascos que llevan los ocupantes ingleses en 1431 se parecen a los de la guerra reciente, y el público de 1928 consideró la película un «documental» histórico, parecido a las últimas películas de Peter Watkins.

Juana de Arco es interpretada por Renée Falconetti, una actriz de teatro que Dreyer descubrió en una comedia de bulevar, y siguiendo las instrucciones del director, encarnó a su personaje sin maquillaje. Ella y sus interlocutores están filmados casi exclusivamente en primeros planos.

Aunque la suya es una de las interpretaciones fundamentales de la historia del cine, Falconetti nunca trabajó en ninguna otra película. Antonin Artaud también aparece en su papel cinematográfico más memorable, el del compasivo hermano Jean Massieu.

El enfoque radical de Dreyer a la hora de construir el espacio y la lenta intensidad del movimiento de la cámara hacen que la película sea difícil, en el sentido de que, como todas las grandes películas, reinventa el mundo desde sus cimientos. *La pasión de Juana de Arco* es también dolorosa, como todas las tragedias de Dreyer, pero seguirá viva después de que la mayoría de películas comerciales se hayan borrado del recuerdo. **JRos**

i

El decorado del enorme castillo de Ruán fue construido como una sola estructura interconectada, no como localizaciones aisladas.





Un perro andaluz Luis Buñuel, 1928

Un chien andalou

Francia 16 min, muda, b/n
Idioma francés
Producción Luis Buñuel
Guión Luis Buñuel, Salvador Dalí
Fotografía Albert Duverger
Intérpretes Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Salvador Dalí

El debut como director de Luis Buñuel, en colaboración con el artista Salvador Dalí, está grabado en nuestra memoria gracias a una sola imagen: una navaja que secciona un ojo. ¿Qué es esto? ¿Táctica escandalosa, símbolo de una visión moderna, agresión machista contra las mujeres? Para Jean Vigo, que saludó *Un perro andaluz* por su conciencia social, el montaje asociativo de Buñuel suscitaba una pregunta filosófica: «¿Es más aterrador que una nube tapando una luna llena?». Una cosa es cierta: la imagen sugiere una parábola surrealista clásica del Eros siempre negado, siempre frustrado por instituciones y costumbres.

Con excesiva frecuencia, debido a su innegable influencia en los videoclips de rock, *Un perro andaluz* ha sido reducida, y reciclada, a una colección de imágenes inconexas, sorprendentes e incongruentes, como un caballo muerto sobre un piano o unas hormigas en una mano. Pero esto pasa por alto lo que proporciona a la obra su consistente fuerza, es decir, el hecho de que, en muchos aspectos, Buñuel respeta escrupulosamente ciertas convenciones de la continuidad y la articulación clásicas, y crea así una sensación de narrativa inquietante con todos estos fragmentos del inconsciente. Es un diálogo entre la racionalidad superficial y las fuerzas profundas y agitadoras del subconsciente, que Buñuel continuaría explorando hasta el fin de su carrera. **AM**

i

Según Buñuel, el globo ocular utilizado en la famosa escena del corte pertenecía a un ternero muerto.

El héroe del río Charles Reisner y Buster Keaton, 1928
Steamboat Bill, Jr.

EE.UU. (Buster Keaton), 71 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Joseph M. Schenck
Guión Carl Harbaugh
Fotografía Bert Haines, Devereaux Jennings
Intérpretes Buster Keaton, Tom McGuire, Ernest Torrence, Tom Lewis, Marion Byron

Aún más que la experimental *El moderno Sherlock Holmes* (1924), esta película, junto con *La ley de la hospitalidad* (1923) y *El maquinista de la General* (1927), revela el considerable talento de Keaton como comediante y el gran director que fue. En *El héroe del río*, gracias a la forma de colocar la cámara, siempre discreta pero también experta, nos hacemos una buena idea de la pequeña ciudad ribereña del Mississippi en que el urbanita y licenciado universitario Buster aparece para ver a su padre, propietario de un barco de vapor. Papá, un tipo rudo y franco, se lleva una decepción por el aspecto lechuguino de su hijo, y todavía se enfada más cuando el muchacho se enamora de la hija de un acaudalado rival decidido a expulsar a Bill, padre del negocio.

No hace falta decir que, al final, Buster demuestra su coraje cuando un crucial tifón destruye la ciudad en una larga serie de virtuosas acrobacias, secuencias de acción muy bien organizadas y un suspense soberbiamente medido, pero no antes de que nos hayamos divertido mucho con sus ideas acerca del comportamiento masculino aceptable e inaceptable. En particular, la escena en la que padre e hijo van a comprar sombreros (interpretada ante la cámara como si fuera un espejo) no solo es hilarante, sino que es un ejemplo claro de la conciencia, muy «moderna» y juguetona, de este personaje cómico. Mágica. **GA**

Tempestad sobre Asia Vsevolod Pudovkin, 1928
Potomok Chingis-Khana

URSS (Mezhrabpomfilm), 93 min, muda, b/n
Idioma ruso
Guión Osip Brik, I. Novokshenov
Fotografía Anatoli Golovnya
Intérpretes Valeri Inkizinhof, I. Dedintsev, Aleksandr Chistyakov, Viktor Tsoppi, F. Ivanov, V. Pro, Boris Barnet, K. Gurnyak, I. Inkishanov, L. Belinskaya, Anel Sudakevich

Un mes después de terminar *El fin de San Petersburgo* (1927), Vsevolod Pudovkin ya estaba trabajando en esta fábula épica, al parecer inspirada tanto en el relato original de I. Novokshenov sobre un pastor que llega a ser un gran líder, como en la perspectiva de rodar en un territorio virgen, la exótica Mongolia exterior. Valeri Inkizinhov, compañero de Pudovkin en la Escuela de Cine Estatal, interpreta al héroe anónimo, un mongol que aprende a desconfiar de los capitalistas cuando un mercader de pieles occidental lo engaña con un extraño pellejo de zorro plateado. Corre el año 1918, y el mongol se une a los partisanos socialistas que luchan contra el imperialista ejército de ocupación inglés. Es capturado y condenado a muerte (por reconocer la palabra *Moscú*), pero salva la vida cuando descubren que lleva encima un antiguo talismán, un documento que proclama a su poseedor directo descendiente de Gengis Khan. Los ingleses le nombran rey títere, pero escapa para conducir a su pueblo a una fantástica victoria.

Tempestad sobre Asia, una curiosa mezcla de aventuras bulliciosas, propaganda soviética y documental etnográfico, es muy entretenida. Se distingue por el sentido de composición épico de Pudovkin, evidente en la columna de caballería que se despliega hasta llenar el horizonte, y algunas secuencias sorprendentes de montaje casi cubista, así como por su sardónica sátira de los rituales budistas y la traición occidental de la fe. **TCh**



Prapancha Pash Franz Osten, 1929
(Lanzamiento de dados)

Alemania (Universum/UFA) 74 min, b/n
Producción Himansu Rai
Guión Niranjan Pal
Fotografía Emil Schünemann
Música Will Schmidt-Gentner, Nitin Sawhney (versión restaurada)
Intérpretes Seeta Devi, Himansu Rai, Charu Roy, Modhu Bose, Sarada Gupta, Tincory Chakrabarty, Lala Bijoykishen

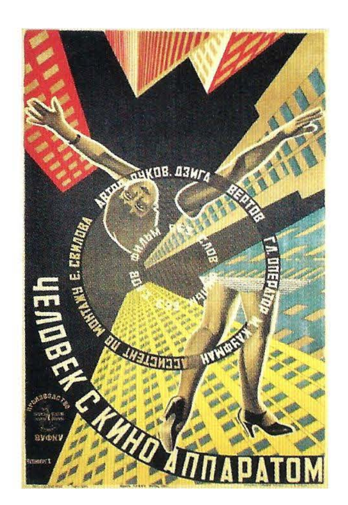
La película es una producción alemana en colaboración con el actor y productor Himansu Rai. Se filmó enteramente en la India, y está basada en un episodio del *Mahabharata*. *Prapancha Pash* es un relato épico tan magnífico como deslumbrante, y la cinta más aclamada de Osten. Fue su tercera colaboración con Rai tras *Prem Sanyas* (La luz de Asia [1925]), sobre la vida de Buda, y *Shiraz* (1928), que dramatiza los acontecimientos que rodearon la construcción del Taj Mahal.

Dos reyes se disputan la mano de la joven Sunita (Seeta Devi), quien a su vez está enamorada de Ranjit (Charu Roy), igualmente prendado de ella. Sohan (Himansu Rai) ve a Sunita como un vehículo para incrementar su poder. Sabedor de que Ranjit es adicto al juego de apuestas, Sohan utiliza un juego de dados cargados para obtener la mano de Sunita y, en última instancia, el reino de su rival. Ranjit solo podrá reunir las fuerzas necesarias para vencer a Sohan cuando Sunita descubra finalmente el engaño.

Uno de los elementos más sorprendentes de *Prapancha Pash* es la naturalidad en la interpretación, en contraste con el estilo declamatorio tan característico del cine occidental de la época. Los aspectos visuales, a cargo de Osten y Emil Schünemann, captan a la perfección la belleza de los paisajes indios y sus grandes palacios a orillas del Ganges. La cinta fue restaurada con ocasión del sesenta aniversario de la independencia de la India. La etérea banda sonora de Nitin Sawhney acentúa el desbocado romanticismo del drama, una obra cumbre de los inicios del cine. **IHS**

i

El enorme casting del filme incluía a 10.000 extras, 1.000 caballos, y multitud de elefantes y tigres.



URSS (VUFKU), 80 min, muda, b/n
Idioma ruso
Guión Dziga Vertov
Fotografía Dziga Vertov

«Soy un ojo cinematográfico, un ojo mecánico; yo, una máquina, te mostraré el mundo como solo yo puedo verlo.»

Dziga Vertov, 1923

i
Las veinticuatro horas del día descrito en el filme tardaron tres años en ser rodadas.

El hombre de la cámara Dziga Vertov, 1929
Chelovek s kinoapparatom

Dziga Vertov (seudónimo de Denis Kaufman) empezó su carrera con noticiarios, filmando al Ejército Rojo en su lucha durante la guerra civil rusa (1918-1921), y exhibiendo lo rodado al público de pueblos y ciudades que subía a los trenes de agitación. La experiencia ayudó a Vertov a formular sus ideas acerca del cine, ideas compartidas por un grupo de jóvenes realizadores que se autodenominaban *Kino-glaz* (cine-ojo). Los principios del grupo (la veracidad del documental comparado con el cine de ficción, la perfección del ojo cinematográfico comparado con el ojo humano) conforman la película más extraordinaria de Vertov, la asombrosa *El hombre de la cámara*.

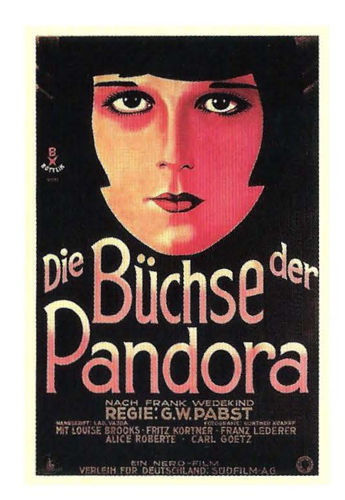
En este filme, Vertov combina una ideología política radical con una estética revolucionaria, y así logra un efecto estimulante, incluso vertiginoso. Los dos componentes de la realización (cámara y montaje) funcionan como compañeros iguales (y de sexo concreto). El cámara de Vertov (su hermano Mikhail Kaufman) rueda un día en la vida de la ciudad moderna —lo que Vertov llamaba «la vida pillada desprevenida»—, mientras que su mujer (Elizaveta Svilova) se encarga del montaje y reformula así la vida. Al final de la película, Vertov ha explotado todas las formas posibles de filmar y montar (cámara lenta, animación, imágenes múltiples, pantalla dividida, zooms y contrazooms, enfoque borroso, fotogramas congelados) con el fin de crear un catálogo de técnicas cinematográficas, así como un himno al nuevo Estado soviético.

La cámara empieza a rodar mientras la ciudad despierta. Los autobuses y tranvías salen de sus hangares, y las calles vacías se van llenando lentamente. La cámara sigue a los ciudadanos (sobre todo en Moscú, pero parte del metraje está rodado en Kiev, Yalta y Odesa) en sus rutinas de trabajo y ocio. La vida queda comprimida en este día, mientras la cámara fisgonea entre las piernas de una mujer para ver surgir a un bebé, espía a los niños fascinados por un ilusionista callejero, corre tras una ambulancia que transporta a la víctima de un accidente. Nuevos rituales sustituyen a los antiguos: por ejemplo, las parejas se casan, separan y divorcian en una oficina de registro en lugar de una iglesia.

Vertov da forma visual a los principios marxistas con un montaje sorprendente que sigue la transformación de la mano de obra en trabajo mecanizado (las mujeres dejan de coser a mano para hacerlo a máquina, el ábaco da paso a la caja registradora), y eso glorifica la velocidad, eficacia y júbilo del trabajo en la cadena de montaje. Los trabajadores aprovechan el tiempo del ocio recién descubierto para alternar en clubes y cervecerías subvencionados por el estado, para tocar música y jugar al ajedrez, para nadar y tomar el sol, para saltar a la pértiga y jugar al fútbol. La gente corriente de Moscú se convierte en estrella de su propia vida cuando se ve en la pantalla. Cuando Vertov dedica un explosivo adiós a todo lo viejo partiendo en dos el teatro Bolshoi, ha dejado ya patente el potencial revolucionario del cine.

Vertov no pudo adaptarse al realismo socialista, y su carrera declinó. Pero con *El hombre de la cámara* consiguió su propósito: una forma narrativa cinematográfica no lineal, un tributo glorioso a todo lo que el cine puede lograr. **JW**





Alemania (Nero-Film), 97 min, muda, b/n
Idioma alemán
Producción Seymour Nebenzal
Guión Joseph Fleisler, Georg Wilhelm Pabst, basado en las obras de Frank Wedekind *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*
Fotografía Günther Krampf
Intérpretes Louise Brooks, Fritz Kortner, Francis Lederer, Carl Goetz, Krafft-Raschig, Alice Roberts, Gustav Diessl

«Louise Brooks nos observa desde la pantalla como si esta no existiera; se despoja del artificio del filme y nos invita a actuar con ella.»

Roger Ebert, crítico, 1998

La caja de Pandora Georg Wilhelm Pabst, 1929

Die Büchse der Pandora

Una obra maestra imperecedera de G. W. Pabst, basada en las obras de Frank Wedekind sobre Lulú, *La caja de Pandora* se recuerda por la creación de un personaje arquetípico, Lulú (Louise Brooks), una tentadora inocente cuya sexualidad directa acaba arruinando las vidas de quienes la rodean. Aunque Pabst fue criticado en su momento por elegir a una extranjera para un papel considerado emblemáticamente alemán, el principal motivo de que la película sea recordada es la interpretación de la estrella estadounidense Brooks. Tan poderosa y sexual era su presencia que nunca logró superar la transición de sus papeles de *flapper* en la era muda a los papeles sonoros que merecía en un Hollywood dominado por Shirley Temple. Brooks es la vampiresa aniñada definitiva, y el corte de pelo que lucía todavía se conoce como *Louise Brooks* o *Lulú* en nuestros días.

Organizada en evidentes «actos» teatrales, la historia empieza con Lulú en una sala de estar burguesa de Berlín, donde es la adorada amante de Peter Schön (Fritz Kortner), un hombre viudo director de un periódico, y se muestra cordial con el hijo adulto de su amante, Alwa (Franz Lederer), incluso con el alcahuete enano Schigolch (Carl Goetz), que es o bien su padre o bien su primer amante. Cuando Schön anuncia su intención de volver a casarse, parece que Lulú se ha entregado al guardia de seguridad de un club nocturno (Krafft-Raschig), pero cuando Schön dice a su hijo que «uno no se casa» con una mujer como ella, provoca un incidente en el cabaré donde está bailando, tras el cual el director de periódico rompe su compromiso y pide a su amante que se case con él, aun a sabiendas de que eso significará su muerte.

Si bien en realidad su marido se suicida, Lulú termina acusada de su asesinato. Huye con Alwa, Schigolch y su admiradora lesbiana, la condesa Geschwitz (Alice Roberts), llega a un casino flotante del Sena (donde casi la venden a un burdel egipcio y Alwa es sorprendido de una manera humillante haciendo trampas), y luego a un Londres navideño donde es seguida por Jack el Destripador (Gustav Diessl). Pabst rodea a Brooks de personajes secundarios sorprendentes y escenarios deslumbrantes (el espectáculo que tiene lugar entre bastidores en el cabaré eclipsa todo cuanto sucede en el escenario), pero es la personalidad vibrante, erótica, aterradora y conmovedora de la actriz lo que impresiona al público moderno. La mezcla de la imagen y la actitud de Brooks es tan potente y fresca, que Madonna, a su lado, parece Phyllis Diller. La interpretación de la actriz es muy poco amanerada para el cine mudo, desprovisto de los trucos de la mímica y el maquillaje expresionista. También es muy sincera: como nunca intenta forzar el sentimentalismo, el público se ve obligado a reconocer que Lulú es una mujer destructiva, a pesar de que haya caído bajo su hechizo.

Aunque la obra original está ambientada en 1888, el año de los asesinatos de Jack el Destripador, Pabst imagina un escenario fantástico pero contemporáneo, que parece situarse primero en la modernidad del Berlín de los años veinte, y luego retrocede en el tiempo al brumoso Londres para la escena del crimen, que significa la primera gran indagación del cine en la mente de un asesino múltiple. **KN**

i

El corte de pelo a lo garçon que Brooks luce en el filme es conocido hoy en día como «Louise Brooks», o «Lulú».





1929

GB (BIP, Gainsborough), 96 min, b/n
Idioma inglés
Producción John Maxwell
Guión Alfred Hitchcock, basado en la obra de Charles Bennett
Fotografía Jack E. Cox
Música James Campbell, Reg Connelly
Intérpretes Anny Ondra, Sara Allgood, Charles Paton, John Longden, Donald Calthrop, Cyril Ritchard, Hannah Jones, Harvey Braban, Ex-Detective Sergeant Bishop

«El diálogo debería ser simplemente... algo que sale de la boca de gente cuyos ojos nos narran la historia en términos visuales.»

Alfred Hitchcock, 1962

i

El filme se comercializó tanto en formato mudo como sonoro, ya que no todas las salas estaban aún equipadas.

La muchacha de Londres Alfred Hitchcock, 1929

Blackmail

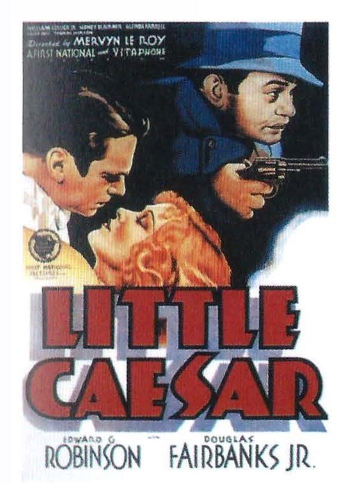
Aunque Alfred Hitchcock introdujo muchos de los temas a los que regresaría a lo largo de toda su carrera y afirmó su reputación de maestro del suspense con la película muda *El enemigo de las rubias* (1927), esta película de 1929 es la que selló su reputación y le lanzó a una carrera notable. *La muchacha de Londres* empezó siendo una película muda, pero a mitad de la filmación se pensó que podría ser la primera cinta hablada inglesa. Esta decisión demuestra la ambición de Hitchcock en esa fase temprana de su carrera, pero también que su talento era lo bastante evidente para que los productores pagaran las innovaciones técnicas. Uno de los grandes trucos de Hitchcock consistió en ser vanguardista y comercial al mismo tiempo. En esta película utiliza una tecnología reciente, a la que todavía muchos presagiaban poca vida, al servicio de un melodrama que tal vez sea agudo desde un punto de vista psicológico, pero consigue provocar escalofríos (y cosquilleos agradables).

Alice White (Anny Ondra) se pelea con su novio policía Frank (John Longden), y acompaña impulsivamente a un artista lujurioso (Cyril Ritchard) a su piso. Cuando el villano intenta violarla, ella le apuñala en legítima defensa y huye. La conversación con su familia durante el desayuno se convierte en un recordatorio del trauma, pues la palabra *cuchillo* no deja de atormentarla, y al ver el cuchillo del pan, Alice casi se pone histérica.

Mientras otros directores conversos al sonoro se esforzaban en que cada línea de diálogo se rodara como si fuera una demostración de elocuencia, Hitchcock juega con la banda sonora en esta escena para que la mayor parte de la conversación sea inaudible, con el fin de hacer hincapié en la palabra clave, diáfana como el cristal.

Obligado a trabajar con una actriz checa cuyo inglés era deficiente, Hitchcock también experimentó con el doblaje. Joan Barry leía fuera del campo visual los diálogos de Ondra mientras esta movía la boca, un método inusual (y pocas veces repetido) que permite una excelente síntesis de interpretaciones. Ondra, una de las primeras rubias fascinadoras de Hitchcock, es una presencia atractiva y fresca, y consigue que su inocente asesina despierte nuestras simpatías, mientras la rata inmunda que la chantajea es pintada como el auténtico villano. **KN**





EE.UU. (First National), 79 min, b/n
Idioma inglés
Producción Hal B. Wallis, Darryl F. Zanuck
Guión Francis Edward Faragoh, Robert N. Lee, basado en una novela de W. R. Burnett
Fotografía Tony Gaudio
Música Erno Rapee
Intérpretes Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., Glenda Farrell, William Collier Jr., Sidney Blackmer, Ralph Ince, Thomas E. Jackson, Stanley Fields, Maurice Black, George E. Stone, Armand Kaliz, Nicholas Bela
Nominaciones al Oscar Francis Edward Faragoh, Robert N. Lee (guión)

«Mervin LeRoy fue... responsable de algunos de los mejores filmes de la historia.»

Presidente Reagan y señora, 1987

i

Clark Gable fue la primera elección de LeRoy para interpretar a Rico, pero fue vetado por el productor Darryl F. Zanuck a causa del tamaño de sus orejas.

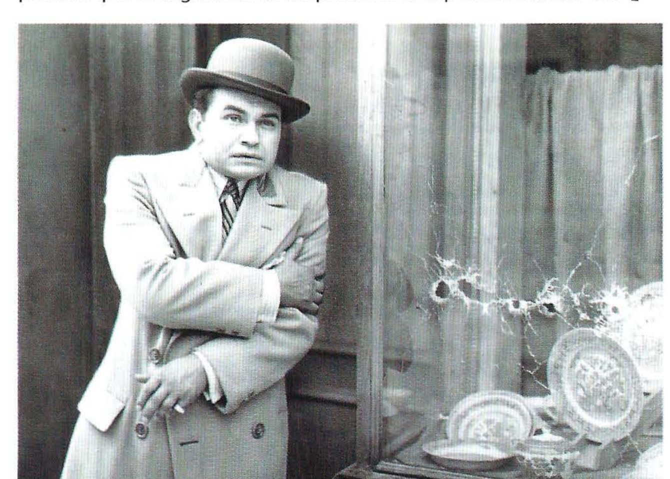
Hampa dorada Mervyn LeRoy, 1930

Little Caesar

Los géneros pueden ayudar a leer la historia e interpretar momentos determinados. De acuerdo con esa premisa, *Hampa dorada,* de Mervyn LeRoy, contribuyó a definir las películas de gángsteres, al tiempo que era una alegoría de las circunstancias en que fue producida, porque se realizó durante la Depresión. La película encierra una paranoia sistemática sobre el éxito individual en una época de ruina económica. El hecho de que abunde en este tema, y también en las exigencias de conformismo social durante los primeros años treinta, significa que el clásico de LeRoy es mucho más que la simple suma de sus partes.

Cesar «Rico» Bandello (Edward G. Robinson) es un ladrón de poca monta que tiene un socio llamado Joe (Douglas Fairbanks Jr.). Al darse cuenta de que no tiene futuro, se traslada al corazón de Chicago, donde Joe termina convertido en artista y se enamora de una bailarina llamada Olga (Glenda Farell). En cambio, Rico le coge gusto a disfrutar de la vida. Poseído por una maldad psicótica, se erige en el nuevo poder reinante, hasta que al final sucumbe a su temperamento y a la policía. Herido de muerte bajo un anuncio del espectáculo de Joe y Olga, Rico farfulla unas palabras finales de autodeterminación, para subrayar que nunca le atraparán porque vivió de acuerdo con su desmesurada ambición.

Para el público, el asesino Rico era sin duda un claro grito de atención sobre las recientes tensiones suscitadas alrededor del estado del mundo en ese tiempo. Limitado por la estructura de la película, pero libre de las prácticas censoras que llegarían con el código de producción, *Hampa dorada* ofrece una mirada desdeñosa a la libre empresa llevada a sus extremos. Vista con la perspectiva de la historia y con la atención puesta en las ganancias ilícitas, es un perfecto corolario del colapso de Wall Street, en sí mismo el resultado de la falta de regulación, la enorme especulación y la histeria manipulada para el beneficio de unos pocos a expensas de la mayoría. Dispuesto a hacerse con una parte más grande del pastel, Rico expresa el deseo de ser aceptado y el ansia de éxito en un mundo indiferente. Aterrorizando a inocentes y al mismo tiempo destruyendo la sociedad que desea controlar, termina por iluminar las exigencias del poder con sombras homicidas, en una película que es el germen de los primeros tiempos del sonoro. **GC-Q**



El ángel azul Josef von Sternberg, 1930
Der blaue Engel



Alemania (Universum Film A.G.-UFA), 99 min, b/n
Idioma alemán, inglés
Producción Erich Pommerr
Guión Carl Zuckmayer, basado en la novela *El ángel azul* de H. Mann
Música Frederick Hollander
Fotografía Günther Rittau
Intérpretes Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Hans Albers, Reinhold Bernt, Eduard von Winterstein, Hans Roth, Rolf Müller, Roland Varno, Carl Balhaus, Robert Klein-Lörk, Charles Puffy, Wilhelm Diegelmann, Gerhard Bienert

«Un filme... con interpretaciones excepcionales.»

Mordaunt Hall,
***The New York Times*, 1930**

i

Leni Riefenstahl afirmaba que le ofrecieron el papel, aunque existe debate al respecto.

Resulta muy apropiado que la película que lanzó a Marlene Dietrich al estrellato (aunque no era ni de lejos su primer papel) empiece con una mujer que limpia una ventana, tras la cual está el cartel de Dietrich caracterizada como Lola, y luego se compara con esta imagen idealizada. En esta ecuación, la deprimente realidad de la calle es lo que tiene en mente el director Josef von Sternberg, y no ese ideal ilusorio. Así fija la pauta que seguirá la implacable lógica de *El ángel azul*.

Las películas que Sternberg rodaría en Hollywood con Dietrich son lujosas, barrocas, con frecuencia amaneradas. *El ángel azul* (que se rodó simultáneamente en inglés y alemán, en dos versiones algo diferentes) muestra al director todavía en su fase expresionista, empleando un estilo oscuro y recargado para subrayar el histrionismo de Emil Jannings. Este interpreta al profesor Immanuel Rath, un respetado maestro de escuela que cae bajo el hechizo de Lola cuando entra en el antro de iniquidad conocido como El Ángel Azul, con el fin de investigar la enfermiza obsesión de sus estudiantes.

Es un relato, inspirado en la novela de Heinrich Mann, sobre la decadencia, sobre una caída en picado. En el curso de la narración, Rath quedará reducido a un payaso apenas humano, como un eco del anterior payaso que funciona como uno de los diversos dobles irónicos del héroe condenado.

Sternberg recalca, con rigor y ejemplaridad sistemáticos, la verticalidad de las relaciones espaciales de la película: Rath siempre está en posición inferior, mirando hacia arriba la imagen de Lola (como cuando ella le arroja sus bragas a la cabeza), excepto, en una parodia de su posición autoritaria, cuando es exhibido entre los dioses por el siniestro director del teatro.

Lola es una mujer fatal clásica en el sentido de que atrae a los hombres y luego sigue su camino cuando se cansa de ellos, y de paso, disfruta tratándolos como si fueran esclavos. No obstante, por un tiempo, hay ternura y lealtad en la relación que establece con Rath. Cuando Lola vuelve a cantar su famoso «Falling in Love Again», casi podemos tolerar su pasiva aceptación de un destino romántico vagabundo («Sé que yo no tengo la culpa»). **AM**





Sin novedad en el frente Lewis Milestone, 1930

All Quiet on the Western Front

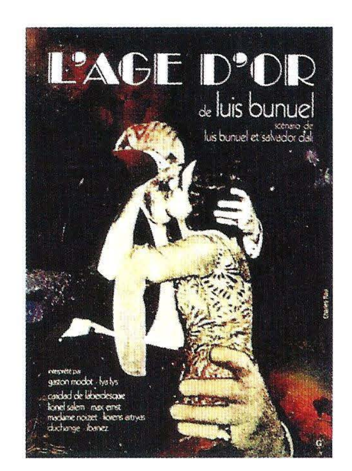
EE.UU. (Universal Pictures), 131 min, b/n
Idioma inglés
Producción Carl Laemmle Jr.
Guión Erich Maria Remarque, Maxwell Anderson
Fotografía Arthur Edeson, Karl Freund
Música David Broekman, Sam Perry, Heinz Roemheld
Intérpretes Louis Wolheim, Lew Ayres, John Wray, Arnold Lucy, Ben Alexander, Scott Kolk, Owen Davis Jr., Walter Rogers, William Bakewell, Russell Gleason, Richard Alexander, Harold Goodwin, Slim Summerville, G. Pat Collins, Beryl Mercer
Oscar Carl Laemmle Jr. (mejor película), Lewis Milestone (director)
Nominaciones al Oscar George Abbott, Maxwell Anderson, Del Andrews (guión), Arthur Edeson (fotografía)

i

El futuro director Fred Zinnemann trabajó en el filme como extra.

Inalterada por el tiempo (y restaurada en 1998), esta clásica película antibélica, basada en la novela de Erich Maria Remarque, es un hito por su elocuente descripción de la tragedia de la Gran Guerra desde el punto de vista de un soldado alemán, su creativa técnica, las espectaculares escenas de guerra (al principio del cine sonoro) y la clarividente denuncia del nacionalismo y el militarismo fanáticos. Lew Ayres, con solo veintiún años, se convirtió en una estrella gracias a su convincente interpretación del escolar ansioso por servir a la patria, pero desilusionado por la inutilidad y el horror de la guerra. El plano final (un primer plano de su mano extendida hacia una mariposa, que tiembla cuando se oye un disparo y cae inmóvil) es una imagen de un patetismo asombroso.

Sin novedad en el frente fue el tercer filme que ganó el Oscar a la mejor película, y el veterano de guerra Lewis Milestone recibió su segundo Oscar al mejor director. Es interesante comentar que los censores alemanes autorizaron la película pese a las violentas protestas de los grupos nazis. En una cruel ironía, la condena pública arruinó casi por completo la carrera de Ayres cuando se declaró objetor de conciencia en la Segunda Guerra Mundial, pese a sus heroicos servicios como médico. En 1979 se realizó una nueva versión de la película para la televisión más violenta pero mucho menos notable que el original. **AE**



Francia (Corinth), 60 min, b/n
Idioma francés
Producción Le Vicomte de Noailles
Fotografía Albert Duverger
Guión Luis Buñuel, Salvador Dalí
Música Georges Van Parys
Intérpretes Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Laberdesque, Max Ernst, Josep Llorens Artigas, Lionel Salem, Germaine Noizet, Duchange, Bonaventura Ibáñez

«El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la esencia del filme. Es una cinta romántica interpretada con toda la vorágine surrealista.»

Luis Buñuel, 1983

i

El productor del filme, el vizconde de Noailles, encargaba cada año una película como regalo de cumpleaños para su esposa.

La edad de oro Luis Buñuel, 1930

L'âge d'or

En 1928, dos jóvenes españoles residentes en París (Luis Buñuel, de veintiocho años, y Salvador Dalí, de veinticuatro) concibieron un corto auténticamente surrealista, *Un perro andaluz*. Rodado en dos semanas, la película sorprendió, escandalizó y deleitó a la intelectualidad, y animó al vizconde De Noailles a darles dinero para financiar un largometraje. Dalí, no obstante, abandonó pronto el proyecto (aunque su nombre se conserva en los títulos de crédito), y hay que asumir el filme resultante, *La edad de oro*, como obra exclusiva de Buñuel. En palabras del propio director, «El instinto sexual y la pulsión de la muerte forman la sustancia de la película. Es una cinta romántica realizada con frenesí surrealista».

La noción surrealista del *amour fou* es la que impulsa *La edad de oro* y, renegando de alguna manera de los principios surrealistas, posee una progresión narrativa episódica. Se abre con un documental sobre escorpiones, una filmación de 1912 a la que Buñuel añade un comentario científico. Un grupo de bandidos muertos de hambre se esfuerza por huir de su cabaña, mientras cuatro obispos realizan extraños rituales en una playa. Breve retorno a los obispos reducidos a esqueletos. Unos barcos llegan con una multitud de individuos distinguidos, sin duda para honrar la memoria de los obispos, pero la ceremonia es interrumpida por los gritos sexuales de un hombre y una mujer. El hombre es detenido y arrastrado por las calles. Las secuencias posteriores están ambientadas en la casa de la mujer y en una elegante fiesta, celebrada en los jardines de la villa, donde sus amores se reanudan pero son interrumpidos en diversas ocasiones. Varias escenas de frenesí surrealista conducen a la secuencia final, donde los libertinos de De Sade parten tras sus orgías del castillo de Sellini. Su líder es el vivo retrato de Jesús.

No es sorprendente que el filme despertara feroces emociones y polémicas entre los surrealistas y las organizaciones conservadoras, la Liga de los Patriotas y la Liga Antijudía, que llevaron a cabo manifestaciones que terminaron con serios daños en la sala de exhibición, la prohibición policial de exhibir la película, y violentas polémicas políticas y críticas. Henry Miller escribió sobre la película y su creador: «O estás hecho igual que el resto de la humanidad civilizada, o eres orgulloso e íntegro como Buñuel. Y si eres orgulloso e íntegro, eres anarquista y tiras bombas».

Siguiendo los dictados surrealistas de «no hacer arte», Buñuel pidió a su experto cámara Albert Duverger imágenes sencillas y despojadas. También rechazó la petición de De Noailles de que Stravinski compusiera la música. En cambio, creó yuxtaposiciones traviesas de sus imágenes escabrosas, sinfonías románticas (Wagner, Schubert, Debussy) y los retumbantes tambores ceremoniales de su nativa Calanda.

La edad de oro ha legado algunas de las imágenes más inolvidables de la historia del cine: los obispos momificados; el pintor Max Ernst como frágil bandido agonizante; la vaca sobre la cama de una elegante villa de la alta burguesía; Lya Lys chupando el dedo gordo del pie de una estatua; el rostro maníaco de Gaston Modot; el angélico Jesús y sus agotados libertinos en el puente levadizo del castillo. Es una película intemporal, que conserva toda su capacidad de estímulo y sorpresa en el siglo XXI, sin visos de que envejezca. **DRob**





La tierra Aleksandr Dovzhenko, 1930
Zemlya

URSS (Wufku), 75 min, muda, b/n
Idioma ruso
Guión Aleksandr Dovzhenko
Fotografía Daniil Demutsky
Música Lev Revutsky (versión restaurada)
Intérpretes Stepan Shkurat, Semyon Svashenko, Yuliya Solntseva, Yelena Maksimova, Nikolai Nademsky, I. Franko, Arkhip, Pyotr Masokha, V. Mikhajlov, Pavel Petrik, P. Umanets, E. Bondina, L. Lyashenko, M. Matsyutsia, Nikolai Mikhajlov

La tierra, de Aleksandr Dovzhenko, es el mayor logro del impresionante cine soviético de la época muda. La obra de Dovzhenko, un modernista que se inspiraba en el arte popular (como sus contemporáneos Marc Chagall y Sholem Aleichem), es una oda a los inicios de la colectivización en Ucrania, un desfile de imágenes delirantes de campos de trigo ondulados, fruta madura y caballos en estampida. La llegada de un tractor es recibida con alegría por los campesinos, que empiezan a imaginar una nueva vida, pero los *kulaks* (terratenientes) supervivientes conspiran para asesinar al joven líder del comité del Partido en el pueblo. No obstante, su muerte consigue que los aldeanos se muestren más resueltos que nunca. En un final alucinante, Dovzhenko amalgama los temas del nacimiento, la muerte, la cosecha, el progreso y la solidaridad, cuando el fallecido se reúne con la tierra que tanto amaba.

Sin embago, ningún resumen puede hacer justicia a la extraordinaria sensualidad de la película, una cualidad que no fue muy bien recibida por los censores soviéticos. Entre las escenas eliminadas de las primeras versiones estrenadas se halla aquella en que, como símbolo de unidad, los hombres del pueblo orinan en el radiador del tractor, y un plano en que los hombres meten las manos dentro de las blusas de las mujeres que están a su lado en busca de vigor y consuelo. Cualquiera que busque los orígenes del cine de Andrei Tarkovsky ha de empezar con *La tierra*. **RP**

i

Dovzhenko recurrió a su propia vida para escribir el guión; el personaje de Semyon se inspira en la figura de su abuelo.

Viva la libertad René Clair, 1931

À nous la liberté

Francia (Sonores Tobis), 104 min, b/n
Idioma francés
Producción Frank Clifford
Guión René Clair
Fotografía Georges Périnal
Música Georges Auric
Intérpretes Raymond Cordy, Henri Marchand, Paul Ollivier, André Michaud, Rolla France, Germaine Aussey, Léon Lorin, William Burke, Vincent Hyspa, Jacques Shelly

Dos estafadores, Louis (Raymond Cordy) y Emile (Henri Marchand), planean escapar de la cárcel. Tras conseguirlo, Emil es detenido de nuevo, pero Louis consigue la libertad y funda un imperio sobre el principio de la cadena de montaje. Con el tiempo, Emile consigue la libertad bajo fianza y se dirige a la fábrica de Louis. Se encapricha de una secretaria llamada Jeanne (Rolla France) y pide a su viejo amigo que le ayude. En un ajuste de cuentas, amenazan a Louis con revelar su pasado de traidor huido de la cárcel, y los dos amigos se lanzan en pos de la libertad como vagabundos.

Al contrario que *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, que tiempo después fue acusada de plagio por Tobis, la productora de *Viva la libertad*, la película de René Clair es una exaltación de la sociedad industrial. Se inicia con una cadena de montaje y termina con una fábrica automatizada, pero en ella están ausentes todos los peligros asociados con la modernización, sustituidos por los valores de la lealtad y la comedia de circunstancias.

Gran parte del humor de *Viva la libertad* se deriva de la manipulación del espacio y las secuencias. Primero, la cadena de montaje tiene hipo. Después, un obrero olvida su lugar, molesta a otro compañero, irrita a su jefe... Es una fórmula carente de diálogos y adoptada sin más del cine mudo, como vehículo de transición al cine sonoro. **GC-Q**

Limite Mario Peixoto, 1931

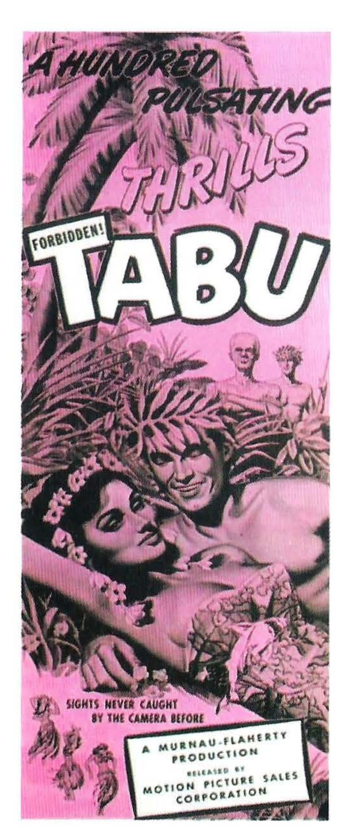
(Límite)

Brasil (Cinédia) 114 min, b/n
Producción Mario Peixoto
Guión Mario Peixoto
Fotografía Edgar Brasil
Intérpretes Olga Breno, Tatiana Rey, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Carmen Santos, Mario Peixoto, Edgar Crasil, Iolanda Bernardes

David Bowie escogió *Límite* como uno de sus filmes favoritos. Orson Welles lo vio en la década de 1940, y fue proyectado para Marie Falconetti, la Juana de Arco de Carl Theodor Dreyer. *Límite* es una película de culto, pero, ¿cómo y por qué?

La creencia popular es que el cine brasileño se inició en la década de 1950, pero dos décadas antes, con sólo veintiún años, Mario Peixoto rodaba esta extraordinaria cinta. Un hombre y una mujer son atados uno al otro, prefigurando la estética de Hitchcock, pero si este habría introducido a la pareja en un thriller, Peixoto, influido por la *Avant-Garde* francesa, ofrece un enfoque más onírico.

La película parece deslizarse lánguidamente del primer al último fotograma. El montaje fue concebido para que las sogas pudieran mantener la imagen en el aire. El propio Peixoto hablaba del «cerebro de la cámara», y es difícil no remitir el concepto a las ideas literarias de Virginia Woolf, o a las cintas del director impresionista francés Germaine Dulac. El pasado y el presente se mezclan, y los personajes, cuyas vestiduras están rasgadas y parecen presa de una inmensa tristeza, recuerdan acontecimientos recientes. El argumento es limitado, pero no el sentimiento, la percepción, la estética y la subjetividad. *Límite* fue restaurada por la World Cinema Foundation de Scorsese y, al ser exhibida en Cannes, la lentitud de su ritmo parecía una elegía que recordaba a la *Angelic Conversation* (Conversación angelical) de Derek Jarman (1987). **MC**



Tabú F. W. Murnau, 1931

Tabu

Es la última película de F. W. Murnau, tal vez el mejor director de la época muda. No vivió lo bastante para rodar películas sonoras, pues murió en un accidente de tráfico pocos días después de trabajar en la banda sonora de esta obra maestra, y una semana antes de su estreno en Nueva York. Filmada por completo en los mares del Sur en 1929, con actores no profesionales y una bellísima fotografía de Floyd Crosby, *Tabú* empezó como una colaboración con el gran documentalista Robert Flaherty, que aún aparece en los títulos de crédito como coguionista por derecho propio. No obstante, predomina el romanticismo alemán de Murnau, sobre todo en las actitudes heroicas de los isleños y las proféticas diagonales de las composiciones. Como bien sabemos, Flaherty fue expulsado del proyecto porque el temperamento de Murnau, quien controlaba el presupuesto, no le permitía compartir los méritos de la dirección. Por desgracia, este hecho no ha impedido que muchos críticos hayan seguido ignorando a Flaherty como codirector de la película.

Parte de la grandeza de Murnau residía en su capacidad de abarcar los artificios propios de un estudio —véanse otras producciones importantes, como *El último* (1924), *Fausto* (1926) y *Amanecer* (1927)— y el naturalismo documentalista de *La tierra en llamas* (1922), *Nosferatu el vampiro* (1922) y *Tabú*. Esta versatilidad distingue todas sus obras, tanto alemanas como estadounidenses. *Tabú*, rodada en escenarios naturales, ni alemana ni estadounidense, exhibe facetas de ambos talentos. El sencillo argumento (los dos capítulos de la película se titulan «Paraíso» y «Paraíso perdido») narra una historia de amor erótico protagonizada por una joven que se convierte en un tabú sexual cuando un anciano, uno de los presagios más escalofriantes de la condenación filmados por Murnau, la elige para sustituir a una virgen sagrada que acaba de morir. Un tema que subyace en la película es el poder corruptor de la «civilización», del dinero en particular, sobre el hedonismo inocente de los isleños. El propio Murnau había huido de los estudios de Hollywood cuando rodó la película, aunque la Paramount acabó por estrenarla en 1931. Aunque hoy el idealismo etnográfico de *Tabú* puede parecer anticuado, la impresionante belleza y los valores artísticos de la película hacen que sea indispensable verla, y el exquisito final trágico, concebido musical y rítmicamente como un *diminuendo* progresivo, constituye una de las cumbres del cine mudo. **JRos**

EE.UU. (Murnau-Flaherty, Paramount), 84 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción F. W. Murnau
Guión Robert J. Flaherty, F. W. Murnau
Fotografía Floyd Crosby
Música adaptada Hugo Riesenfeld, W. Franke Harling, Milan Roder, Chopin, Smetana
Intérpretes Reri, Matahi, Hitu, Jean, Jules, Ah Kong, Anne Chevalier
Oscar Floyd Crosby (fotografía)

«Un juego de luz, ritmo y composición... sensual.»

Time Out Film Guide

i

Anne Chevalier fue descubierta en una coctelería mientras Murnau buscaba localizaciones.





Luces de la ciudad Charles Chaplin, 1931
City Lights

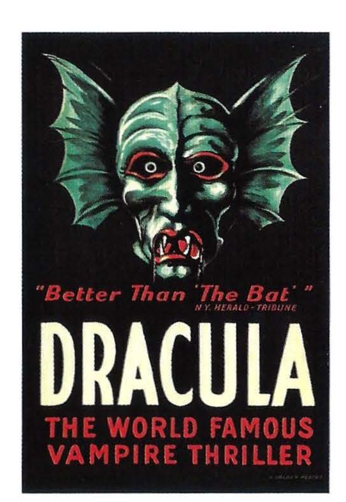
EE.UU. (Charles Chaplin), 87 min, muda, b/n
Idioma inglés
Producción Charles Chaplin
Guión Charles Chaplin
Fotografía Gordon Pollock, Roland Totheroh, Mark Marklatt
Música Charles Chaplin, José Padilla
Intérpretes Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Myers, Al Ernest Garcia, Hank Mann, Charles Chaplin

Convencido de que los diálogos hablados echarían a perder la belleza del cine, Charlie Chaplin, el mayor mimo de todos los tiempos, sufría por la introducción del sonido y decidió ignorarlo, sin atender a los consejos. Presentada como «una comedia romántica en pantomima», su desafiante película muda de 1931, *Luces de la ciudad*, fue un triunfo total. El enternecedor melodrama y el humor se impusieron a la avidez de películas sonoras del público. No obstante, después de rodar el filme, Charlie incorporó efectos sonoros y compuso y dirigió la banda sonora.

El vagabundo se siente conmovido por una violetera ciega (la delicada Virginia Cherrill) y salva la vida de un excéntrico millonario cuando intenta suicidarse. Prendado de la muchacha y decidido a devolverle la vista, se embarca en toda clase de trabajos que acaban mal (como el memorable combate de boxeo «amañado»), mientras su esporádica relación con el magnate borracho e impredecible depara una serie paralela de situaciones estrafalarias. Como ocurre siempre en las cintas mudas de Chaplin, hay una escena cómica relacionada con la comida muy bien coreografiada —en este caso se trata de una banderola enredada en los espaguetis del absorto Charlie—, y un contratiempo con la ley trufado de gags. Con una interpretación exquisita, esta obra perfectamente equilibrada entre las carcajadas y el patetismo culmina en un final conmovedor. Uno de los mayores hitos de la historia del cine. **AE**

i

Fuera de las pantallas, la relación entre Chaplin y Cherrill fue muy hostil. Chaplin llegó incluso a despedirla.



EE.UU. (Universal), 75 min, b/n
Idioma inglés
Producción E. M. Asher, Tod Browning, Carl Laemmle Jr.
Guión Garrett Fort, basado en una obra de John L. Balderston y Hamilton Deane
Fotografía Karl Freund
Música adaptada Schubert, Chaikovski, Wagner
Intérpretes Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Dwight Frye, Edward Van Sloan, Herbert Bunston, Frances Dade, Joan Standing, Charles K. Gerrard, Tod Browning, Michael Visaroff

«Bela Lugosi personifica uno de los papeles más poderosos y exclusivos de la pantalla.»

***The Film Daily*, 1931**

Drácula Tod Browning, 1931

Dracula

Si bien la novela de vampiros de Bram Stoker, publicada en 1897, había sido filmada por F. W. Murnau en 1922 con el título de *Nosferatu el vampiro*, y el director Tod Browning había concedido a Lon Chaney el papel de falso vampiro en la muda *La casa del horror*, esta temprana cinta sonora, rodada a finales de 1930 y estrenada el día de San Valentín de 1931, fue el verdadero inicio del cine de terror como género con personalidad propia y del popular subgénero de vampiros.

El director de fotografía Karl Freund se había forjado un sólido prestigio con su trabajo para el cine expresionista alemán, en tanto que Browning era el rey del *grand gignol* estadounidense, de manera que la cinta representa una síntesis de las dos corrientes más importantes del cine de terror mudo. Al igual que otras obras populares del género, como *El legado tenebroso* y *El murciélago*, este *Drácula* no llega a la pantalla desde las páginas de la literatura gótica clásica, sino desde los escenarios. El guión se inspira en un par de versiones teatrales de la novela de Stoker, escritas por Hamilton Deane y John L. Balderston. La estrella del nuevo género es Bela Lugosi, que había encarnado a Drácula en Broadway y fue contratado para la película después de la prematura muerte del actor favorito de Browning, Lon Chaney. Puede que la pérdida de Chaney robara inspiración al trabajo de Browning, menos brillante que la versión española de George Melford, rodada al mismo tiempo, y en los mismos decorados.

Prehistórico desde el punto de vista de la técnica cinematográfica, y paralizado por un guión que tiene como principal escenario una sala de estar, el filme de Browning conserva gran parte de su siniestra fascinación, gracias a la iluminación —mediante puntos de luz dirigidos a sus ojos malvados— del vampiro encarnado por Lugosi, que no cesa de lanzar amenazas con su marcado acento húngaro. El inicio del filme es magnífico: un fragmento de *El lago de los cisnes* acompaña a una diligencia destartalada que nos conduce, junto con el agente immobiliario Renfield (Dwight Frye), al castillo de Lugosi, invadido de telarañas y otros animales (un armadillo ha anidado en una cripta de Transilvania). Drácula se abre paso entre una cortina de telarañas, y su sed de sangre se despierta cuando su invitado se corta un dedo con el cuchillo del pan y tres vampiras se abalanzan sobre el desprevenido visitante.

Cuando la historia se sitúa, de manera decepcionante, en una peligrosa travesía marítima (material de archivo) y el conde se establece en Londres, Lugosi se tranquiliza, pero Edward Van Sloan encarna con energía al cazavampiros Abraham Van Helsing, la olvidada Helen Chandler resulta encantadora en su papel de frágil heroína semivampirizada Mina, y Frye roba todas las escenas en que Renfield se transforma en un maníaco devorador de moscas. El castillo de Drácula, con sus altísimas ventanas góticas, es la cumbre de la dirección artística, pero las escenas de Londres muestran una escalera y unas catacumbas también impresionantes, dentro de la guarida londinense de Drácula. Sin embargo, Browning desfallece al final con un débil clímax en el que el conde es vencido con demasiada facilidad, y sabemos que muere gracias a un gruñido fuera de pantalla cuando lo empalan. **KN**

i

En solo cuarenta y ocho horas, *Drácula* vendió unas 50.000 entradas en el Roxy Theatre de Nueva York.





1931

EE.UU. (Universal), 71 min, b/n
Idioma inglés
Producción E. M. Asher, Carl Laemmle Jr.
Guión John L. Balderston, Francis Edward Faragoh, Garrett Fort, basado en la obra de Peggy Webling y la novela de Mary Shelley
Fotografía Arthur Edeson, Paul Ivano
Música Bernhard Kaun
Intérpretes Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Boris Karloff, Edward Van Sloan, Frederick Kerr, Dwight Frye, Lionel Belmore, Marilyn Harris

«No puede negarse que es... lo más impactante en su género. A su lado, Drácula *es un animal dócil.»*

Mordaunt Hall, *The New York Times*, 1931

i

Bela Lugosi era el actor destinado a encarnar al monstruo, pero rechazó la oferta porque no quería interpretar un papel mudo.

Frankenstein James Whale, 1931

Frankenstein es la película de terror más importante de todos los tiempos. James Whale extrajo de la pesada novela de Mary Shelley una fábula sobre un científico pasado de rosca y su monstruo, una especie de hijo maltratado y repudiado. Aunque el Frankenstein neurótico de Colin Clive y el ayudante jorobado y deforme de Dwight Frye son definitivos, quien se lleva el gato al agua es William Henry Pratt, un inglés de cuarenta y dos años que dejó una existencia privilegiada y emigró a Canadá, donde trabajó como camionero, y a Estados Unidos, donde interpretó pequeños papeles.

El genial maquillador de la Universal Jack Pierce diseñó el cráneo plano, las terminales del cuello, los gruesos párpados y las manos alargadas y cubiertas de cicatrices, en tanto que Whale vistió a la criatura con los harapos que llevaban en aquella época antiguos soldados convertidos en vagabundos y unas botas. Sin embargo, fue Pratt quien transformó al enfurruñado coco en un personaje melancólico, patético y clásico, cuyas maldades son accidentales (la muerte de la niña) o justificadas (cuando estrangula al enano que le ha torturado con la antorcha). En los títulos de crédito se nos dice que el monstruo está interpretado por «?». Solo al final de la película supo el público que quien les había aterrorizado, conmovido e inspirado, era un tipo llamado Boris Karloff (el *nom de guerre* de Pratt).

Frankenstein contiene una serie de maravillosas escenas teatrales: la «creación», con los rayos que caen alrededor de la torre y el monstruo alzado hacia los cielos enfurecidos sobre una mesa de operaciones; la primera aparición del monstruo (visto desde atrás, se vuelve para mostrar la cara y la cámara avanza tambaleante hacia él); la emotiva secuencia con la niña que se ahoga; el primer ataque contra la heroína en su tocador el día de su boda (uno de los pocos elementos tomados del libro); y la persecución del monstruo a cargo de una turba de campesinos provistos de antorchas, que cercan el viejo molino donde creador y creación se enfrentan en uno de los primeros finales infernales del cine sonoro.

El ciclo de terror de la Universal abarca toda una gama de películas que van desde la perfección hasta la parodia, pero *Frankenstein* continúa siendo un film escalofriante y refrescante, sin duda la piedra angular del género. **KN**





El enemigo público William A. Wellman, 1931

The Public Enemy

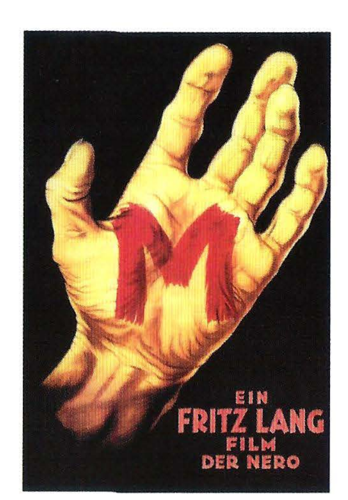
EE.UU. (Warner Bros.), 83 min, b/n
Idioma inglés
Producción Darryl F. Zanuck
Guión Harvey F. Thew, basado en la obra de John Bright y Kubec Glasmon
Fotografía Devereaux Jennings
Música David Mendoza
Intérpretes James Cagney, Edward Woods, Jean Harlow, Joan Blondell, Beryl Mercer, Donald Cook, Mae Clarke, Mia Marvin, Leslie Fenton, Robert Emmett O'Connor, Murray Kinnell, Snitz Edwards, Rita Flynn, Frank Coghlan Jr., Frankie Darro
Nominaciones al Oscar John Bright, Kubec Glasmon (guión)

i

La escena del ataque con la metralleta sobre Tom Powers y su mejor amigo, Matt Doyle, se hizo con fuego real.

La crónica melodramática de William Wellman sobre la ascensión y caída del gángster Tom Powers (James Cagney) es la mejor película de gángsteres de principios de los años treinta. El género solía retratar a criminales sin escrúpulos, ansiosos por alcanzar el sueño americano a costa de los demás y al margen de la ley, como personajes simpáticos, lo cual llevó al código de producción a supervisar los dudosos valores morales de las películas de Hollywood. Criado en los bajos fondos de Chicago, Powers se entrega a la delincuencia desde niño, y entra en la juventud con un atraco a mano armada y el asesinato de un policía. Más tarde, se dedica al contrabando de licor y empieza a ganar dinero a espuertas. Aunque su hermano y su madre le suplican que vuelva al buen camino, Tom asciende de categoría en la banda, hasta que malherido en un enfrentaniento con sus rivales, accede a volver con su familia. Lo sacan por la fuerza del hospital para asesinarlo, y luego arrojan el cadáver ante la puerta del hogar familiar.

Debido a su moralismo simplista, el argumento ha envejecido mal, pero la interpretación de Cagney sigue siendo enérgica, domina la pantalla y establece la pauta de las películas de gángsteres posteriores, entre ellas la serie de *El padrino*. Wellman dirige la película con fuerte sentido visual, y diseña escenas memorables, como la que Powers, en un arrebato de furia, estruja un racimo de uva en la cara de su novia Kitty. **RBP**



Alemania (Nero-Film AG), 117 min, b/n
Idioma alemán
Producción Seymour Nebenzal
Guión Egon Jacobson, Fritz Lang
Fotografía Fritz Arno Wagner
Música adaptada Edvard Grieg
Intérpretes Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Otto Wernicke, Theodor Loos, Gustaf Gründgens, Friedrich Gnaß, Fritz Odemar, Paul Kemp, Theo Lingen, Rudolf Blümner, Georg John, Franz Stein, Ernst Stahl-Nachbaur, Gerhard Bienert

«Se han escrito tantas cosas sobre M... y sigue haciéndose... Cuando un filme sobrevive durante tanto tiempo, quizá tengamos derecho a calificarlo de obra de arte.»

Fritz Lang, 1967

i

El filme incluyó a auténticos criminales como extras, veinticinco de los cuales fueron arrestados durante el mismo rodaje.

El vampiro de Dusseldorf Fritz Lang, 1931
M

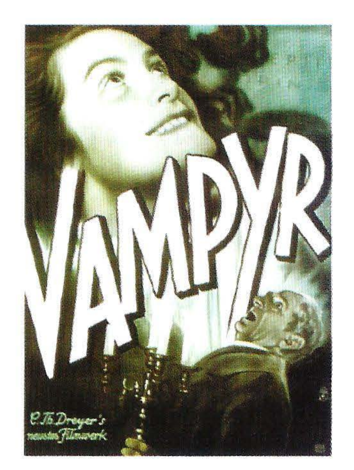
A principios de los años treinta, el genio de la producción Irving Thalberg reunió a todos sus guionistas y directores de la MGM para asistir a un pase del thriller alemán de Fritz Lang, *El vampiro de Dusseldorf*, y luego les criticó por no hacer películas tan innovadoras, emocionantes, profundas y comerciales como aquella. Evidentemente, admitió Thalberg, si alguien hubiera propuesto al estudio una historia sobre un asesino múltiple de niños, que al final se revela una víctima trágica y acusa a todas las capas de la sociedad de una corrupción más profunda que su psicosis, les habrían echado a todos a patadas.

Mientras Hollywood pensaba que lo mejor para el cine sonoro eran los musicales y las adaptaciones de obras teatrales, una generación de realizadores europeos comprendió las posibilidades del nuevo medio expresivo para producir efectos psicológicos y escalofriantes. Tal vez inspirado por el tema de la película de Alfred Hitchcock *El enemigo de las rubias* (1927) y por la técnica de su cinta sonora *La muchacha de Londres* (1929), Lang —quien había terminado su etapa muda con *Metrópolis* (1927) y *La mujer en la luna* (1929), ambas consideradas costosos fracasos antes de que se reconocieran sus méritos— se dispuso a recuperar su prestigio de artista popular. No obstante, *El vampiro de Dusseldorf* es una historia insólita, narrada mediante una serie de escenas (con una voz en off, un nuevo recurso dramático) que describen una ciudad alemana aterrorizada. La causa es Franz Becker (Peter Lorre), un joven gordinflón que silba una melodía de «En la gruta del rey de las montañas» de Edvard Grieg cuando se acerca a los niños que asesina (y viola, tal como se insinúa). Sus crímenes se expresan mediante imágenes estremecedoras y patéticas, como el globo perdido que detienen los cables telefónicos o una pelota abandonada. Lang y su guionista Thea von Harbou establecieron convenciones todavía utilizadas en las películas de asesinos múltiples actuales, como intercalar escenas de la vida patética del criminal con la frenética investigación de la policía, y no se olvidaron de temas secundarios como la atención dispensada por la prensa a los asesinatos, la reacción de los ciudadanos cuando los niños preguntan la hora a un inocente, que se ve rodeado al instante por una turba airada, y la presión política que estorba tanto como estimula a la policía. Tiene además un detalle cínico: la policía suspende todas las actividades delictivas con el fin de capturar al asesino, lo cual obliga a la sociedad secreta de ladrones profesionales a cazarle como a un animal.

En el vibrante final, el hampa juzga a Becker, el cual defiende su causa alegando que sus verdugos han elegido decantarse por el crimen, mientras que él se siente impulsado a cometerlo. Pese a que la película presenta al inspector Karl Lohmann (Otto Wernicke), quien volvería a trabajar con Lang como Némesis del archicriminal epónimo (Rudolf Klein-Rogge) en *El testamento del doctor Mabuse*, y al delincuente de guantes negros Schranker (Gustaf Gründgens) como antagonistas tradicionales, el asesino desesperado y de ojos transparentes encarnado por Lorre es la voz final de *El vampiro de Dusseldorf*, que obliga a sus perseguidores (y a nosotros) a buscar en nuestro interior las semillas de psicosis que nos igualan a él. **KN**


M

La bruja vampiro Carl Theodor Dreyer, 1932
Vampyr



Alemania (Tobis Klangfilm), 83 min, b/n
Idioma alemán
Producción Carl Theodor Dreyer, Julian West
Guión Carl Theodor Dreyer, Christen Jul, basado en el relato corto *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu
Fotografía Rudolph Maté, Louis Née
Música Wolfgang Zeller
Intérpretes Julian West, Maurice Schutz, Rena Mandel, Sybille Schmitz, Jan Hieronimko, Henriette Gérard, Albert Bras, N. Babanini, Jane Mora

«Solo quería hacer una película diferente del resto. Quería... abrir nuevos caminos al cine.»

Carl Theodor Dreyer, 1932

1932

La grandeza de la primera película sonora de Carl Theodor Dreyer se debe, al punto de vista sexual y erótico desde el que aborda el tema del vampirismo y a su aire sumamente distintivo y etéreo, pero también tiene algo que ver con la radical reestructuración de la forma narrativa que llevó a cabo el director. Una sinopsis de la película no solo la traiciona, sino que la tergiversa: aunque nunca deja de hipnotizar al espectador, echa por tierra los convencionalismos del punto de vista y la continuidad e inventa un lenguaje narrativo propio. Algunos de los estados anímicos e imágenes que expresa dicho lenguaje son sobrenaturales: el largo viaje de un ataúd desde la aparente perspectiva del cadáver; un baile de sombras fantasmales en el interior de un granero; la expresión de deseo carnal que despierta en una vampira su frágil hermana; la muerte misteriosa de un doctor malvado que se ahoga en un molino de harina; y una prolongada secuencia onírica que logra encajar de forma fantástica en la narración propiamente dicha.

Financiada y producida por un cinéfilo holandés, el barón Nicolas de Gunzburg —que aparece en el papel principal, el de David Gray, con el seudónimo de Julian West—, *La bruja vampiro* es una adaptación libre de un relato corto de Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, que apareció en la recopilación titulada *Through a Glass Darkly* (no es una novela, como se dice erróneamente en los títulos de crédito de la película). Al igual que la mayoría de los otros largometrajes sonoros de Dreyer, fue un fracaso comercial cuando se estrenó, pero luego se convirtió en un clásico del género de terror y fantasía (además de en una película artística) pese a que nunca encajó de forma perfecta o inequívoca en ninguna de estas categorías.

La notable banda sonora, que se creó en un estudio, a diferencia de las imágenes, filmadas en exteriores, es una parte esencial de la voluptuosa e inquietante irrealidad de la obra. Dreyer la estrenó en cuatro versiones distintas: francesa, inglesa, alemana y danesa. La mayoría de las copias que circulan actualmente contiene partes de dos o tres de estas versiones, aunque el diálogo es muy escaso. Si usted nunca ha visto una película de Dreyer y se pregunta por qué muchos críticos lo consideran posiblemente el más grande de todos los realizadores, esta escalofriante fantasía de terror es el punto de partida perfecto para empezar a comprender. **JRos**



i

La onírica fotografía del filme se consiguió al parecer colocando un filtro de gasa sobre la lente de la cámara.

Soy un fugitivo Mervyn LeRoy, 1932
I Am a Fugitive from a Chain Gang

EE.UU. (Vitaphone, Warner Bros.), 93 min, b/n
Idioma inglés
Producción Hal B. Wallis
Guión Howard J. Green, basado en las memorias de Robert E. Burns
Fotografía Sol Polito
Música Leo F. Forbstein, Bernhard Kaun
Intérpretes Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson, Noel Francis, Preston Foster, Allen Jenkins, Berton Churchill, Edward Ellis, David Landau, Hale Hamilton, Sally Blane, Louise Carter, Willard Robertson, Robert McWade, Robert Warwick
Nominaciones al Oscar Hal B. Wallis (mejor película), Paul Muni (actor), Nathan Levinson (sonido)

La virulenta acusación que LeRoy lanza contra el sistema penitenciario de su tiempo en esta película, la abuelita de las de género carcelario, con la titánica interpretación de Paul Muni (en una pulcra inversión del papel del gángster Scarface que había hecho aquel mismo año), fue el mejor de los feroces dramas de protesta social en que se especializó la Warner Brothers durante el decenio de 1930.

Basada en un relato autobiográfico de Robert E. Burns, describe cómo un inocente es tratado de forma brutal y convertido en un criminal mediante la historia de un veterano de la Primera Guerra Mundial que sufre una racha de mala suerte y es condenado a trabajos forzados en el Sur profundo. Tras fugarse para emprender una vida decente y ser traicionado, se ve condenado a ser un fugitivo sin esperanza. Picar piedra, guardianes sádicos, evasiones (entre ellos la muy imitada huida en un pantano, con persecución de perros sabuesos), prisión incomunicada: el vocabulario del género carcelario se acuñó en esta cinta. Merece verse aunque solo sea para comprobar con qué frecuencia ha servido de modelo (la película de los Coen *O Brother! Where Art Thou?*), ha quedado anticuada, pero continúa siendo muy perturbadora hasta las últimas e inolvidables palabras. Cuando Jim se escabulle en la noche, su amante pregunta «¿De qué vives?». De la oscuridad surge un susurro trágicamente irónico: «De robar». **AE**

Boudu salvado de las aguas Jean Renoir, 1932
Boudu sauvé des eaux

Francia (Pathé, Sirius), 90 min, b/n
Idioma francés
Producción Jean Gehret, Michel Simon
Guión Jean Renoir, Albert Valentin, basado en la obra de teatro *Boudu sauvé des eaux*, de René Fauchois
Fotografía Léonce-Henri Burel, Marcel Lucien
Música Léo Daniderff, Raphael, Johann Strauss
Intérpretes Michel Simon, Charles Granval, Marcelle Hainia, Severine Lerczinska, Jean Gehret, Max Dalban, Jean Dasté, Jane Pierson, Georges D'Arnoux, Régine Lutèce, Jacques Becker

Con *Boudu salvado de las aguas*, Renoir ya llevaba hechas once películas antes de que le escogiera Simon, que había decidido producir esta adaptación de una obra de teatro de René Fauchois. Los dos habían trabajado juntos tres veces, tenían la misma edad que el cine y ambos eran personalidades en auge, con sentido de la libertad y deseo de explorar territorios desconocidos.

Así, como una monstruosa Afrodita, el Boudu vagabundo de Simon renace de las aguas y es devuelto a una vida que quería dejar por la bondad la generosidad y la riqueza de la familia Lestingois. Se nos ocurre comparar a Boudu con el personaje de Charles Chaplin en una situación parecida, y es verdad que los dos vagabundos tienen muchas cosas en común: el sentido de la vida propio del superviviente, la relación amoral con las reglas de la sociedad, la atención al enfrentamiento entre ricos y pobres, y el impulso sexual. Pero son las diferencias entre los dos personajes lo que pone de manifiesto la fuerza de la fórmula descrita, sobre la relación y la ruptura de la película con el vodevil (las reglas del teatro burgués), y sobre el cuerpo y la dicción de Simon.

En el personaje de Boudu, la voz y la presencia física actúan conjuntamente como una erupción de carnalidad. El regreso final de Boudu al manantial arcaico no es solo el giro risueño de un relato epicúreo, sino también una evaluación inquietante de la hipótesis de una continuidad entre el pasado más antiguo y un futuro hacia el cual fluye el río. **J-MF**



EE.UU. (Paramount), 104 min, b/n
Idioma inglés
Producción Rouben Mamoulian
Guión Samuel Hoffenstein, Waldemar Young, George Marion Jr. basado en la obra de teatro *Tailor in the Château*, de Paul Armont y Leopold Marchand
Fotografía Victor Milner
Música Richard Rodgers, John Leipold
Intérpretes Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Charles Ruggles, Charles Butterworth, Myrna Loy, C. Aubrey Smith, Elizabeth Patterson, Ethel Griffies, Blanche Frederici, Joseph Cawthorn, Robert Greig, Bert Roach

1932

«Una comedia musical lúdica y divertida en su planteamiento, y deliciosamente desplegada en su estructura, su interpretación y su dirección.»

***Variety*, 1932**

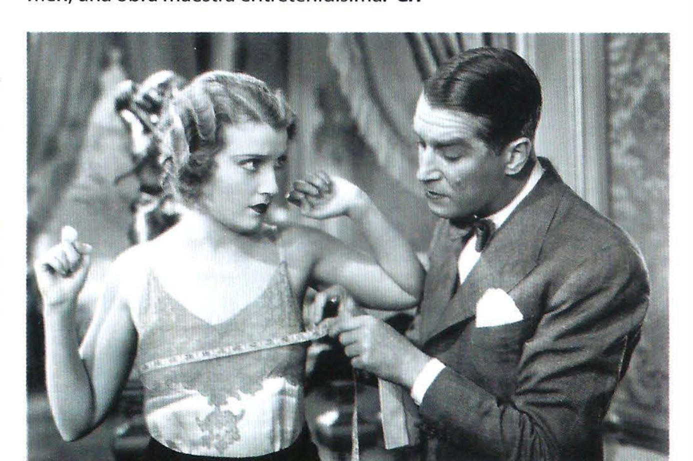
i

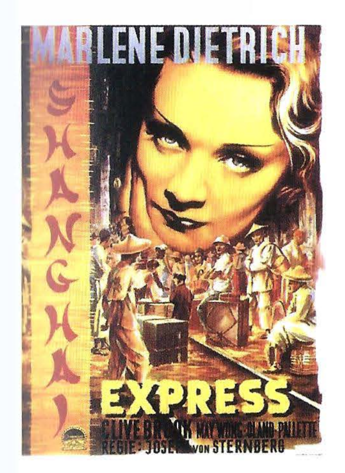
Mamoulian esperaba que las canciones se compusieran antes de finalizar el guión, para poder integrarlas en la trama.

Ámame esta noche Rouben Mamoulian, 1932
Love Me Tonight

Lo delicioso de esta magistral variación del musical romántico enmarcado en un imaginario país centroeuropeo es la manera en que el director se vale de una combinación idiosincrásica de humor irreverente e innovación técnica para poner en solfa las tradiciones del género mismo que simultáneamente contribuye a establecer y difundir. Mamoulian se las ingenia para superar a los que en aquel tiempo eran los muy aclamados maestros del género, Ernst Lubitsch y René Clair. Sin parecer siquiera esforzarse, hace que todo resulte maravillosamente despreocupado, agradable y... perfecto. Es verdad que cuenta con la ayuda inestimable de las canciones de Richard Rodgers y Lorenz Hart, que son harto ingeniosas y, pese a ello, melodiosas y tarareables; pero es la sensación espontánea de diversión mundana acompañada de verdadera inventiva cinematográfica lo que revela el toque Mamoulian, mucho más ligero que el que se aprecia en la mayoría de las películas de Lubitsch.

Debe reconocerse el mérito de Jeannette MacDonald y Maurice Chevalier, que interpretan con emotividad y una ironía paródica atractivamente delicada sus respectivos papeles románticos: la princesa altiva pero aburrida (y sexualmente frustrada) encerrada en un rancio castillo, y el modisto que la visita («el mejor de París») y se olvida de su humilde condición al prendarse de ella. Los intérpretes de reparto son de primera: Myrna Loy, Charles Ruggles, Charles Butterworth y el inimitable sir C. Aubrey Smith son solo los más memorables. Pero lo que realmente impresiona en *Ámame esta noche* es la forma en que la música, el baile, los diálogos, las interpretaciones, los decorados, la iluminación, la fotografía, el montaje y los efectos especiales se combinan para crear un convincente conjunto de comicidad y dramatismo en el cual cada elemento sirve a la narración, la caracterización y el tema. La secuencia en la que se canta «Isn't it Romantic», por ejemplo, que empieza con Chevalier y una clienta en París y prosigue con la canción pasando por varios personajes secundarios (incluido todo un pelotón de soldados) hasta llegar al solitario tocador de MacDonald —el primer vínculo entre los futuros amantes, que todavía no se conocen— es impresionante, como lo es la persecución final (construida de forma tan estimulante como cualquier cosa que hayan hecho los soviéticos y con mucho más ingenio). En resumen, una obra maestra entretenidísima. **GA**





EE.UU. (Paramount), 84 min, b/n
Idioma inglés, francés, cantonés, alemán
Guión Jules Furthman
Fotografía Lee Garmes
Música W. Franke Harling
Intérpretes Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong, Warner Oland, Eugene Pallette, Lawrence Grant, Louise Closser Hale, Gustav von Seyffertitz, Emile Chautard
Oscar Lee Garmes (fotografía)
Nominaciones al Oscar (mejor película), Josef von Sternberg (director)

«Un apasionante viaje en El expreso de Shanghai... *Decididamente, la mejor película de Josef von Sternberg.»*

Mordaunt Hall, *The New York Times*, 1932

i

China prohibió el filme en un principio, y exigió que fuera retirado de los circuitos internacionales.

El expreso de Shanghai Josef von Sternberg, 1932
Shanghai Express

En las siete películas que hizo con ella, Josef von Sternberg llevó su obsesión por Marlene Dietrich a extremos de intensidad y estilización cada vez mayores, hasta que tanto la estrella como el argumento quedaban prácticamente subsumidos en un maremágnum de espectáculo y diseño. En *El expreso de Shanghai*, que se encuentra en la mitad del ciclo, el equilibrio entre los elementos es casi perfecto.

A Sternberg le encantaba tratar sus películas como experimentos controlados sobre el juego de luces y sombras, por lo que una historia cuya acción transcurre en gran parte en el tren epónimo se ajustaba perfectamente a sus deseos. El argumento, si así podemos llamarlo, se refiere a un viaje en tren desde Pekín hasta Shanghai que es interrumpido por el ataque de unos bandidos. Pero el tema de la película es el rostro de Dietrich, sobre el que interpreta una serie interminable de variaciones: cubierto por un velo, en las sombras, envuelto en humo, semioculto entre pieles o plumas, enmarcado por complicados dibujos negros sobre fondo blanco. Dietrich misma, en el papel de la «notoria aventurera de la costa de China», Shanghai Lily, no deja de ser enigmática en ningún momento, con los ojos entornados y vigilantes, mientras Sternberg y su fotógrafo habitual, Lee Garmes, utilizan su rostro como una pantalla exquisita sobre la cual se proyectan las emociones apropiadas.

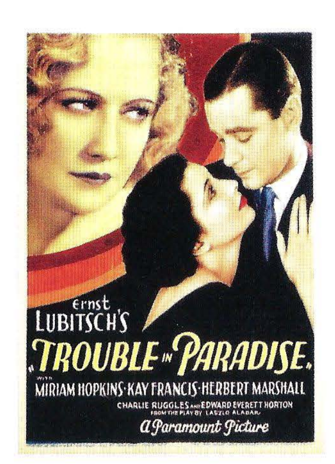
El marco de *El expreso de Shanghai*, construido en el estudio como siempre prefirió Sternberg, es una China concebida con gran lujo de detalles y totalmente ficticia que aparece encarnada en la primera secuencia: una enorme y deslumbrante locomotora blanca sale de la estación de Pekín y pasa por una calle estrecha y abarrotada de culis tocados con sombreros que parecen pantallas de lámpara, puestos de venta, niños y animales. Años más tarde, Sternberg visitó China por primera vez y se alegró al ver que la realidad era totalmente distinta.

Clive Brook, como el ex amante de Dietrich y capitán del ejército británico, interpreta el inglés tradicional y flemático hasta la exageración, y Anna May Wong ofrece una caricatura de la astucia felina de los orientales. Pero la película pertenece a Sternberg y Dietrich y a la extraña química fetichista que existía entre ellos. Juntos crearon algo de una singularidad delirante en el cine, pero separados, ni el uno ni el otro pudieron nunca recuperar la misma magia. **PK**



Un ladrón en la alcoba Ernst Lubitsch, 1932

Trouble in Paradise



1932

EE.UU. (Paramount), 83 min, b/n
Idioma inglés
Producción Ernst Lubitsch
Guion Grover Jones, basado en la obra de teatro *The Honest Finder*, de Aladar Laszlo
Fotografía Victor Milner
Música W. Franke Harling
Intérpretes Miriam Hopkins, Kay Francis, Herbert Marshall, Charles Ruggles, Edward Everett Horton, C. Aubrey Smith, Robert Greig

«Lo más cercano a la perfección que jamás haya visto en un cine.»

Dwight MacDonald, crítico, 1933

Tras emigrar de Europa y llegar a Hollywood en los últimos tiempos del cine mudo, Lubitsch no tardó en erigirse en maestro de la técnica con aptitudes para la comedia. Los admiradores llamaron a su talento personal el *toque Lubitsch*, pero él no trabajaba con una fórmula o sistema fijado de antemano. En vez de ello, trajo de Europa una sensibilidad refinada que sacudió suavemente a Hollywood al cambiar el tono de las comedias estadounidenses y propiciar la aparición de las comedias disparatadas de Howard Hawks y Billy Wilder (ambos le veneraban).

Este refinamiento impidió que Lubitsch cayera en la astracanada o en un humor físico más manifiesto. El famoso *toque Lubitsch* era el hábil método para presentar las intrigas sexuales con un guiño sutil, porque sabía usar con inteligencia las palabras y los argumentos para subvertir, superar o asestar leves codazos a las normas estadounidenses, que eran algo mojigatas (aunque aún no existía el Código Hayes).

Los aspectos más carnales e inteligentes del *toque Lubitsch* se muestran a partir del primer fotograma de *Un ladrón en la alcoba*, una de las primeras películas sonoras del director. El título aparece inicialmente solo de forma parcial, de manera que las palabras *Trouble in...* (Problemas en...) se detienen sobre una cama. Cuando sale la palabra *Paradise* (Paraíso) Lubitsch ya ha dejado bien claro lo que quiere decir con *Trouble in Paradise*. El título de la película bien podría ser *Trouble in Bed* (Problemas en la cama). Huelga decir que *Un ladrón en la alcoba* trata del sexo solo indirectamente, pero eso es típico en las comedias románticas, de las cuales Lubitsch fue un pionero importante.

Herbert Marshall y Miriam Hopkins forman una pareja ideal. Ambos son ladrones y timadores consumados y su noviazgo consiste en robarse mutuamente durante una fatídica noche en Venecia. Mientras cenan hacen un intercambio tentativo de alabanzas y muestran artículos personales robados en vez de flirtear de manera más tradicional. El suyo es un romance edificado sobre el engaño, un afrodisíaco irónico, y ninguno de los dos concede importancia a la profesión que el otro ha elegido. «Señor barón, es usted un sinvergüenza —afirma Hopkins—. ¿Me pasa la sal, por favor?» La vida es buena hasta que la pareja pone los ojos en una heredera, Kay Francis. Hopkins ve una substanciosa cuenta bancaria, pero puede que Marshall vea algo más. Intenta seducirla para llegar a su caja fuerte, pero se encuentra con que los sentimientos que le inspira la heredera son un obstáculo en su camino.

Las maquinaciones del argumento son necesarias para que los personajes se relacionen unos con otros, pero *Un ladrón en la alcoba* se ocupa menos de la gran estafa que de la camaradería. Al principio Marshall quiere el dinero de Francis, pero lo único que quiere ésta, que se siente sola, es a Marshall, y los dos no tardan en hacerse amantes, con gran disgusto de Hopkins. Pero la película no es ni por asomo tan previsible como parece. El amor es algo que no se puede robar ni comprar, lo cual explica el dilema de los protagonistas, que son delincuentes compulsivos. Por más que codicien la fortuna de Francis, aunque sea a costa de su relación, Marshall y Hopkins se dan cuenta de que están hechos el uno para el otro debido a sus inclinaciones delictivas. **JKl**

i

Aunque Miriam Hopkins fue muy bien pagada, de hecho percibió menos dinero que las otras dos estrellas.



Scarface, el terror del hampa Howard Hawks, 1932

Scarface, the Shame of a Nation

EE.UU. (Caddo, United Artists), 99 min, b/n
Idioma inglés
Producción Howard Hawks, Howard Hughes
Guión Ben Hecht, Fred Pasley, John Lee Mahin, W. R. Burnett, Seton I. Miller, basado en una novela de Armitage Trail
Música Shelton Brooks, W. C. Handy
Fotografía Lee Garmes, L. William O'Connell
Intérpretes Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morley, Osgood Perkins, C. Henry Gordon, George Raft, Vince Barnett, Boris Karloff, Purnell Pratt, Tully Marshall, Inez Palange, Edwin Maxwel

Scarface, el terror del hampa, que presenta uno de los monstruos más notorios y maquiavélicos del cine en la perversión del mito de Horatio Alger que hay en el fondo de toda película de gángsters, sigue siendo la cima de su género. Es significativo que la versión que Brian de Palma hizo en 1983, a pesar de ser muy elogiada, no disminuya la fuerza del original de Howard Hawks. Por el contrario, al igual que lo mejor de Shakespeare (*Macbeth* por ejemplo), la seductora combinación de fascinación y repugnancia que despierta su corrompido protagonista y su mundo igualmente corrompido constituye el tejido mismo del drama.

Terminado antes de que se hiciera cumplir con más rigor el conservador código de producción de Hollywood en 1934, el guión del ex periodista Ben Hecht se inspira en la leyenda de Al Capone —la película recrea la matanza del día de San Valentín y el asesinato de Big Jim Colosino— para mostrar el Chicago de la era de la Prohibición como una versión moderna de Sodoma y Gomorra. La amoralidad está muy extendida: los policías son brutales y se dejan sobornar, los periodistas son unos cínicos que se dedican a escarbar en la suciedad. En cambio, el protagonista, Tony *Scarface* Camonte (Paul Muni), que se parece a Capone, al menos es franco en su búsqueda de poder y del todopoderoso dólar.

El colmo de la ironía en *Scarface, el terror del hampa* es que todo va bien mientras Tony trata sus asesinatos como parte de los negocios. En el momento en que sus emociones entran en juego, está condenado. Cabe sacar muchas conclusiones del extraño giro del argumento que hace que Tony empiece a perder el control debido a los celos intensos que nacen en él a causa de la aventura amorosa entre su hermana Cesca (Ann Dvorak) y su mejor amigo, Guido Rinaldo (George Raft). Podrían ser resultado de sentimientos incestuosos inspirados por su hermana o indicar el lazo homosexual reprimido que lo une con su amigo. Hawks subraya eficazmente el camino de Tony hacia la ruina por medio de un claro simbolismo que se vale de una iluminación expresiva y de rótulos callejeros. Al principio se ve al gángster como una silueta parecida a Nosferatu proyectada en la pared mientras comete su primer asesinato. Al final, su último enfrentamiento se indica mediante sombras cruciformes y su cadáver, que yace en el arroyo bajo el rótulo de una agencia de viajes que reza irónicamente «El mundo es suyo». **MT**

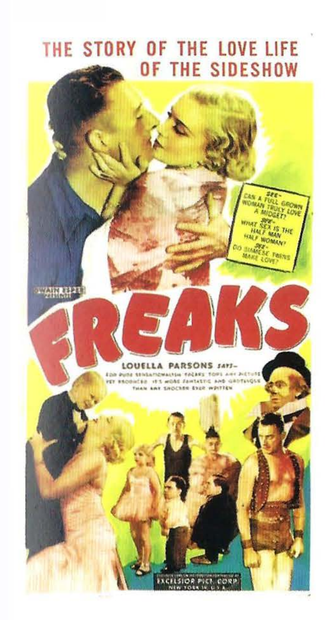
«Scarface, el terror del hampa *es una de las indiscutibles obras maestras de Howard Hawks, y un hito en la descripción cinematográfica del crimen y la violencia.*»

Emanuel Levy, crítico, 2007

i

Se dice que a Al Capone le gustó tanto el filme que poseía una copia.





EE.UU. (MGM), 64 min, b/n
Idioma inglés
Producción Tod Browning
Guión Clarence Aaron «Tod» Robbins, basado en su novela *Spurs*
Fotografía Merritt B. Gerstad
Intérpretes Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova, Roscoe Ates, Henry Victor, Harry Earles, Daisy Earles, Rose Dione, Daisy Hilton, Violet Hilton, Schlitze, Josephine Joseph, Johnny Eck, Frances O'Connor, Peter Robinson

«Definirla simplemente como una obra maestra del cine "freak" sería menospreciar claramente la lacerante humanidad del filme.»

Ed Gonzalez,
***Slant Magazine*, 2003**

i

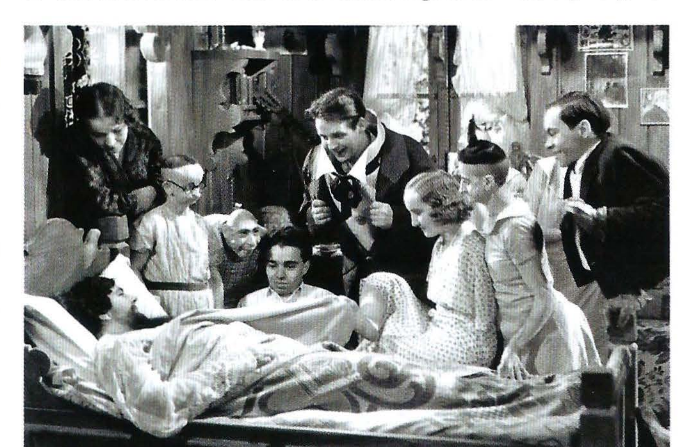
El filme fue prohibido en Reino Unido durante treinta años, acusado de explotar a sus actores.

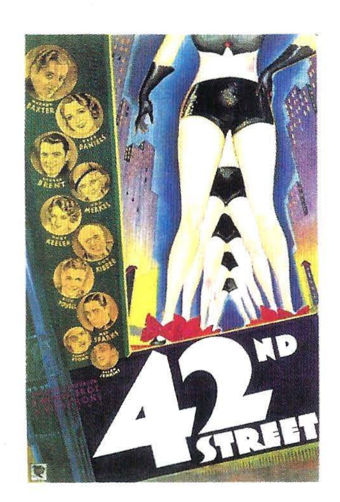
La parada de los monstruos Tod Browning, 1932

Freaks

Desde su concepción original como película de terror que superaría todas las expectativas, más perturbadora que todo lo anterior (a través de su explotación por parte de Dwain Esper con títulos tan discutibles y engañosos como *Forbidden Love*, *Monster Show* y *Nature's Mistakes*), hasta su recuperación como cinta vanguardista enmarcada en la tradición de Luis Buñuel y Alain Robbe-Grillet, la obra de Tod Browning ha pasado por las categorías de terror, arte y ensayo y documental. En este último caso, debido a su realismo, ya que se filmó con «monstruos de verdad». No obstante, a pesar de la originalidad de su concepción y su diseño, esta sigue siendo una película infravalorada.

Empieza con un pregonero de feria ambulante que se dirige a un grupo de espectadores curiosos. Varias mujeres gritan de horror al ver a una mujer que forma parte del espectáculo de monstruos femeninos que se ofrece en otra barraca y el pregonero empieza a contar su historia. Cleopatra (Olga Baclanova), hermosa trapecista de la feria, es objeto de la adoración de un enano llamado Hans (Harry Earles). Pero Cleopatra tiene un amante, Hércules (Henry Victor), el Forzudo, y la pareja trama un plan para apoderarse de la fortuna que Hans acaba de heredar: Cleopatra se casará con el enano, al que desprecia, y luego lo envenenará. Durante una inolvidable ceremonia nupcial, que es a la vez un ritual de iniciación, Cleopatra desaira a los monstruos reunidos (al hacer el reparto de papeles Browning se encontró con la mayor aglomeración de monstruos profesionales jamás reunidos que querían salir en la película), se burla despiadadamente de ellos y les llama «sucios» y «viscosos». Al volver a su carromato echa veneno en la bebida de Hans, pero su plan fracasa y Cleopatra es atacada por los monstruos, que se han unido para cobrarse brutal venganza. Al final volvemos al pregonero en el presente y vemos el resultado del ataque de los monstruos: Cleopatra aparece convertida en un muñón sin piernas y medio ciego, una mujer gallina que grazna. Más adelante se añadió una escena final porque el estudio insistió en que la película acabara bien, y en ella vemos a Hans viviendo como un millonario en una casa elegante y reconciliado con su ex novia, la enana Frieda (Daisy Earles). Pero una simple sinopsis no hace justicia a esta película alarmante pero profunda, que hay que ver para «creer». Quizá el filme más notable del director de la versión original de *Drácula* (1931). **BH**





EE.UU. (Warner Bros.), 89 min, b/n
Idioma inglés
Producción Hal B. Wallis, Darryl F. Zanuck
Guión Rian James, James Seymour, basado en la novela de Bradford Ropes
Fotografía Sol Polito
Música Harry Warren
Intérpretes Warner Baxter, Bebe Daniels, George Brent, Ruby Keeler, Guy Kibbee, Una Merkel, Ginger Rogers, Ned Sparks, Dick Powell, Allen Jenkins, Edward J. Nugent, Robert McWade, George E. Stone
Nominaciones al Oscar Hal B. Wallis, Darryl F. Zanuck (mejor película), Nathan Levinson (sonido)

«"¿Anytime Annie?" ¿Quién podría olvidarla? Solo dijo "no" una vez, ¡y ENTONCES no oyó la pregunta!»

Andy Lee (George E. Stone)

i

Warner Bros. estaba al borde de la ruina cuando se estrenó *La calle 42*, pero el éxito del filme fue su salvación.

La calle 42 Lloyd Bacon, 1933

42nd Street

«Sawyer, ¡sales de jovencita, pero debes volver convertida en una estrella!» La abuelita de los musicales ambientados entre bastidores es aún encantadora y melódica (como confirmó su exitosa adaptación para los escenarios de Broadway medio siglo más tarde), pero también ocupa un lugar especial en la historia del cine, por varias razones interesantes.

El argumento de *La calle 42* se convirtió en una de las comidillas preferidas del mundo del espectáculo. Una lozana bailarina, Peggy Sawyer (Ruby Keeler), que acaba de llegar a Nueva York durante la Depresión, consigue trabajo como corista en un musical. La temperamental estrella de la obra, Dorothy Brock (Bebe Daniels), se lesiona un tobillo la víspera del estreno, por lo que la «novata», Peggy, la sustituye y es obligada a ensayar hasta el agotamiento. Responsable de la suerte de la compañía, entusiasma a los espectadores. Desde la óptica actual, el guion es una encantadora mezcla de ingenuidad, resistencia elegante y réplicas impertinentes.

Una serie de personajes da cuerpo al argumento: el director estresado y enfermo (Warner Baxter, cuyas palabras de intimidación y de aliento son ahora clásicas); el abrumado coreógrafo (George E. Stone); las coristas descaradas y bromistas (Una Merkel y Ginger Rogers); el galán vanidoso (Dick Powell); y el patrocinador rico y libidinoso que tiene los ojos puestos en la protagonista, la cual le da falsas esperanzas mientras sostiene un romance clandestino con un artista de variedades en crisis (George Brent). El reparto es atractivo y notable. El maravilloso Baxter había ganado el Oscar al mejor actor por *En el viejo Arizona*, donde interpretaba al bandido Cisco Kid. Daniels era una destacada estrella del cine mudo que además sabía cantar. Brent era otro galán de renombre. Junto a ellos había actores y actrices cuyos rostros ya eran populares, como Rogers, que pronto formaría pareja con Fred Astaire. Dick Powell fue uno de los que empezaron su carrera con *La calle 42*. El gran descubrimiento en su debut cinematográfico fue Ruby Keeler, niña mimada de Broadway y esposa de Al Jolson. No tenía grandes dotes de cantante, pero era adorable, dulce, vivaz y excelente bailarina de claqué.

Las películas de la Warner Brothers eran famosas por su realismo. Pero con el fin de garantizar el éxito de sus musicales, Mervyn LeRoy (que por enfermedad cedió la dirección a Lloyd Bacon) recurrió a Al Dubin y Harry Warren, que a partir de entonces serían los principales compositores de canciones para la Warner. LeRoy también insistió en que se contratara al inventivo coreógrafo Busby Berkeley, que había animado varias comedias musicales para Goldwyn. Berkeley sacó mucho partido de las alegres canciones de Dubin y Warren, entre las que destacan «Shuffle off to Buffalo», y «You're getting to be a habit with me». Para el gran final de la película, creó un inmortal y espectacular número en el que Ruby bailando sobre el techo de un taxi, los rascacielos de Manhattan meciéndose y un conjunto de bellezas ligeras de ropa colocadas formando figuras geométricas filmadas desde arriba forman un sensacional caleidoscopio rítmico. Después de ver lo que se proponía hacer, la Warner Brothers contrató a Berkeley y le dio carta blanca, con lo que se inició una serie de deslumbrantes creaciones de baile que iluminaron el decenio y continúan siendo hitos del cine musical. **AE**



Desfile de candilejas Lloyd Bacon, 1933
Footlight Parade

EE.UU. (Warner Bros.), 104 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Lord
Guión Manuel Seff, James Seymour
Fotografía George Barnes
Música Al Dubin, Sammy Fain, Irving Kahal, Harry Warren, Walter Donaldson, Gus Kahn
Intérpretes James Cagney, Joan Blondell, Ruby Keeler, Dick Powell, Frank McHugh, Ruth Donnelly, Guy Kibbee, Hugh Herbert, Claire Dodd, Gordon Westcott, Arthur Hohl, Renee Whitney, Barbara Rogers, Paul Porcasi, Philip Faversham

Desfile de candilejas, el mejor de todos los musicales de la era de la Depresión, es en realidad dos películas en una. La primera es una divertida y rápida historia que transcurre entre bastidores y trata de los frenéticos esfuerzos por montar números musicales en vivo en los intermedios de los cines, con un James Cagney en plena forma que interpreta el papel de productor enérgico y demasiado preocupado para prestar atención a la secretaria que le adora (Joan Blondell). La segunda es un gran número final que consiste en tres espectáculos consecutivos de Busby Berkeley, con un rigor de diseño que corre parejo a sus imágenes desbordantes.

Pasaré por alto «Honeymoon Hotel», que es una visita pícara a un establecimiento dedicado a la felicidad conyugal, y «Shanghai Lily», que transforma la decadencia oriental en un ejemplo de los intentos de levantar la moral propios de la era del New Deal, con el fin de concentrarme en «By the Waterfall». Esta rapsodia acuática, en la que vemos los cuerpos relucientes y las formaciones geométricas de una grupo de náyades, empuja de manera creciente su tensión central entre la forma y la carne hasta alcanzar un espacio exterior abstracto donde la profundidad se derrumba. Esta distinción entre aire y agua se disuelve y los cuerpos humanos se transforman en unidades elementales parecidas a las células. **MR**

1933

La amargura del general Yen Frank Capra, 1933
The Bitter Tea of General Yen

EE.UU. (Columbia), 88 min, b/n
Idioma inglés, mandarín, francés
Producción Walter Wanger
Guión Edward E. Paramore Jr., Grace Zaring Stone
Fotografía Joseph Walker
Música W. Franke Harling
Intérpretes Barbara Stanwyck, Nils Asther, Toshia Mori, Walter Connolly, Gavin Gordon, Lucien Littlefield, Richard Loo, Helen Jerome Eddy, Emmett Corrigan

Este melodrama atípico de Capra trata de una misionera estadounidense (Barbara Stanwyck) en Shanghai, una muchacha mojigata de Nueva Inglaterra llamada Megan Davis prometida a otro misionero, el amor de su niñez. Al estallar una guerra civil, Megan cae prisionera de un señor de la guerra llamado Yen (Nils Asther). El inverosímil romance que empieza así no es solo la obra maestra olvidada de Capra, sino también una de las grandes historias de amor del Hollywood del decenio de 1930: sutil, delicada, melancólica, mística y apasionada. Joseph Walker utilizó filtros para filmarla y consiguió unas sombras cuya textura hace pensar en Josef von Sternberg. Edward Paramore escribió el guión a partir de un relato de Grace Zaring Stone. No fue uno de los éxitos comerciales de Capra, pero podría decirse que supera sobradamente sus demás realizaciones y tanto Stanwyck como Asther están extraordinarios.

Entre los momentos más destacados hay una notable secuencia onírica en la cual un monstruo que representa el Peligro Amarillo, y que damos por sentado que es Yen, irrumpe en la alcoba de Megan y esta es salvada por un enmascarado que viste a la usanza occidental y que damos por hecho que es su prometido. Pero cuando se quita la máscara resulta que es Yen, que se halla de pie junto al lecho cuando Megan se despierta. No menos memorable es la exquisita secuencia final, que podría interpretarse como una muestra de budismo popular hollywoodiense, aunque la secuencia está resuelta con dulzura y delicadeza. **JRos**



EE.UU. (Paramount), 66 min, b/n
Idioma inglés
Producción William LeBaron
Guión Mae West, Harry Thew, John Bright, basado en la obra de teatro *Diamond Lil*, de Mae West
Fotografía Charles Lang
Música Ralph Rainger, Shelton Brooks, John Leipold, Stephan Pasternacki
Intérpretes Mae West, Cary Grant, Owen Moore, Gilbert Roland, Noah Beery, David Landau, Rafaela Ottiano, Dewey Robinson, Rochelle Hudson, Tammany Young, Fuzzy Knight, Grace La Rue, Robert Homans, Louise Beavers
Nominaciones al Oscar William LeBaron (mejor película)

«Escucha, cuando las mujeres se equivocan, los hombres aciertan al seguirlas.»

Lady Lou (Mae West)

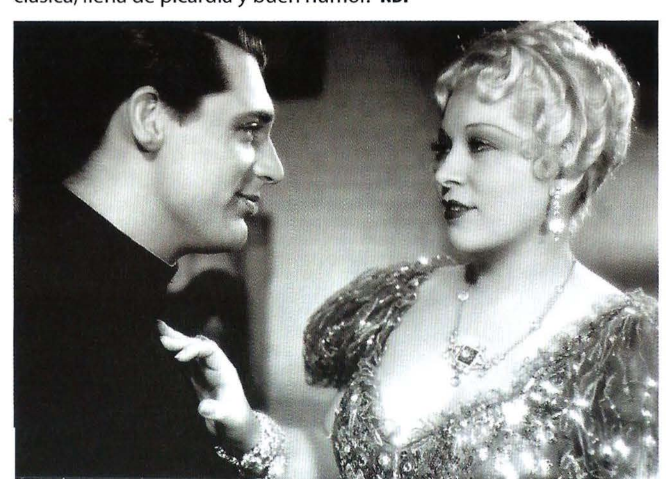
i

Lady Lou. Nacida para pecar sigue siendo la cinta más corta en ser nominada para el mejor filme por la Academia de Hollywood.

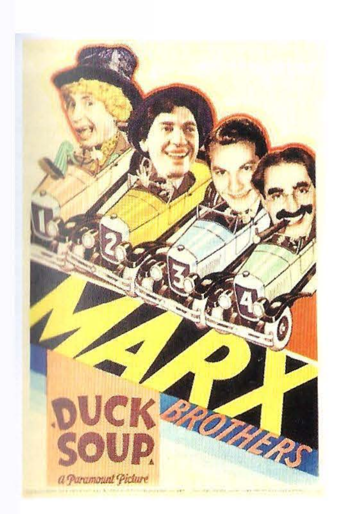
Lady Lou. Nacida para pecar
She Done Him Wrong
Lowell Sherman, 1933

En los primeros años treinta Hollywood, acosado por dificultades económicas y problemas de producción por la conversión al cine sonoro, recurrió a populares intérpretes teatrales para que los espectadores volvieran a los cines. Entre los más notables se hallaba Mae West, cuya obra *Diamond Lil* (que escribió para mostrar su talento polifacético) obtuvo un éxito inmenso tanto en Broadway como en otros lugares. La Paramount acertó al elegir a West, porque su humor singular e inteligente aunque subido de tono era fácil de trasladar a la pantalla. Su primera película, *Noche tras noche* (1932), fue un éxito. Las payasadas de West, especialmente sus famosas frases equívocas, y su desvergüenza ofendieron a los conservadores religiosos de la época y aceleraron la fundación, en 1934, de la Oficina Breen, cuya misión era hacer cumplir el código de producción (se había promulgado en los primeros treinta pero casi nadie lo tenía en cuenta). Las películas que hizo West después de 1934, aunque eran interesantes, nunca recuperaron el atractivo de las anteriores. *Lady Lou* —adaptación de *Diamond Lil* a la pantalla— es el ejemplo más notable e incluso fue nominada para un Oscar.

West interpreta el papel de una «tabernera» del barrio neoyorquino del Bowery que tiene relación con diversos criminales del vecindario. Encarnando a Lady Lou, West es perseguida por dos empresarios locales y su prometido acaba de salir de la cárcel, pero ella no necesita a ningún hombre porque vive en un lujoso piso sobre su establecimiento, tiene numerosos criados y posee una impresionante colección de joyas con diamantes. Sin embargo, está loca por su nuevo vecino, el director de la misión del Ejército de Salvación (Cary Grant). Al ver por primera vez al atractivo joven, pronuncia unas palabras que se hicieron famosas y forman parte de la leyenda de Hollywood: «¿Por qué no subes a verme alguna vez?». Para demostrar su afecto (y su poder) utiliza algunos diamantes de su cuantiosa colección para comprar la misión y regalársela a Grant. Al final, se revela que éste es un inspector de policía que no titubea en detener a todos los delincuentes pero que «encarcela» a West de forma diferente: con un anillo de boda. Una comedia clásica, llena de picardía y buen humor. **RBP**







EE.UU. (Paramount), 70 min, b/n
Idioma inglés
Producción Herman J. Mankiewicz
Guión Bert Kalmar, Harry Ruby
Fotografía Henry Sharp
Música Bert Kalmar, John Leipold, Harry Ruby
Intérpretes Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Zeppo Marx, Margaret Dumont, Raquel Torres, Louis Calhern, Edmund Breese, Leonid Kinskey, Charles Middleton, Edgar Kennedy

«Quizá puedas sugerir algo. De hecho, estás sugiriendo algo. Para mí, sugieres un babuino.»

Rufus T. Firefly (Groucho Marx)

i

Groucho lucía un total de cinco uniformes diferentes en la escena de batalla del filme.

Sopa de ganso Leo McCarey, 1933

Duck Soup

Estrenada en 1933, esta alocada comedia es la gloria suprema de los Hermanos Marx, fenómeno neoyorquino que puso a punto sus habilidades interpretativas en las variedades y conquistó Broadway con una serie de comedias, entre ellas *Los cuatro cocos* y *El conflicto de los Marx*. Los Marx eran algo más que intérpretes originales y aparecieron en el momento oportuno: la tecnología del sonido se estaba adueñando del cine justo cuando ellos alcanzaron su cumbre en los escenarios de Nueva York y buscaron un nuevo público al que conquistar.

De las cuatro películas que los hermanos —Groucho, Harpo, Chico y Zeppo— hicieron en los estudios neoyorquinos de la Paramount, *Sopa de ganso* es la última en la que aparecen todos ellos (Zeppo, el hermano más joven y el «serio» del cuarteto, se hizo agente e inventor). La película rebosa de gags visuales y verbales; la mayoría son tan frescos y divertidos hoy como en 1933. Como tantos clásicos, *Sopa de ganso* no tuvo un gran éxito de taquilla. De hecho, fue un desastre tal que la Paramount les rescindió el contrato, lo que los empujó a Hollywood y a la MGM, con la que hicieron *Una noche en la ópera* y *Un día en las carreras*.

Sopa de ganso dura solo 70 minutos, pero contiene una sarta en apariencia interminable de prácticamente todo lo que puede hacer reír, desde bromas a costa de Paul Revere, el héroe de la independencia estadounidense, y maliciosos apartes sobre los musicales del momento hasta el uso inesperado de filmaciones de archivo y sketches de una inventiva asombrosa, como el «número de los tres sombreros», que los hermanos habían perfeccionado en los escenarios durante años, o la famosa secuencia del espejo. En esta última Groucho, con camisa y gorro de dormir, bigote y cigarro, se encuentra «consigo mismo» (Harpo como imagen idéntica) en el vano de una puerta.

Groucho encarna al dictador del estado de Freedonia, Rufus T. Firefly, cuya protectora es la acaudalada señora Teasdale, interpretada con dignidad y gracia inefables por Margaret Dumont, una vez más complemento perfecto de Groucho y blanco de casi todos sus memorables desaires. Aunque los gags y el diálogo inimitable de Groucho eran creación de los propios Marx, los guiones contaron con la valiosa aportación de grandes autores de comedias, entre ellos S. J. Perelman. Más que protagonistas de un gran número de comedia, los Hermanos Marx eran comediantes que tuvieron la suerte de estar dotados para los diálogos ingeniosos y la observación aguda, otro de los motivos por los cuales *Sopa de ganso* sigue gustando mientras que las películas de, pongamos por caso, los Hermanos Ritz han caído en el olvido.

El embajador de Silvania, Trintino (Louis Calhern) quiere apoderarse de Freedonia y contrata a Harpo y Chico como espías. Este argumento sencillo tiene la fuerza suficiente para sostener algunas de las mejores secuencias de comedia jamás filmadas, y es lo bastante ofensivo a ojos de algunos para contar como sátira surrealista. Así, antes del estreno de la cinta, una pequeña ciudad del estado de Nueva York llamada Fredonia se quejó de la utilización de su nombre y también de la «e» de más; la respuesta del bando de los Marx fue tranquilizadora por previsible: «Cambien el nombre de su ciudad, perjudica nuestra película». **KK**

Zéro de conduite Jean Vigo, 1933

Francia (Argui-Film), 41 min, b/n
Idioma francés
Producción Jacques-Louis Nounez, Jean Vigo
Guión Jean Vigo
Fotografía Boris Kaufman
Música Maurice Jaubert
Intérpretes Jean Dasté, Robert le Flon, Du Verron, Delphin, Léon Larive, Mme. Emile, Louis De Gonzague-Frick, Raphaël Diligent, Louis Lefebvre, Gilbert Pruchon, Coco Golstein, Gérard de Bédarieux

«Diablillos en el colegio»: el subtítulo de *Cero en conducta* sugiere una farsa divertida al estilo de la serie *Carry On*, pero este clásico cortometraje de Jean Vigo va en serio. En esta estampa de rebelión infantil contra una opresiva institución escolar lo que importa es nada menos que un verdadero manifiesto surrealista, un manifiesto cuya dimensión cósmica está garantizada por el plano final, en el que los diablillos, a los que vemos en una azotea, triunfantes, parecen a punto de alzar el vuelo.

Es una película tremenda para soltársela a unos estudiantes que no están preparados para lo que van a ver: desnudos frontales e integrales, humor escatológico y obsesionado por el cuerpo, blasfemias antirreligiosas, homoerotismo insistente. Pero la cinta trasciende la simple dualidad de la juventud contra la autoridad (a diferencia de su flojo remake, la película de 1968 *If...*) por medio de su visión de la perversidad ineludible, polimorfa. Hasta los maestros más rígidos que aparecen en ella son seres retorcidos y secretamente desenfrenados en el fondo.

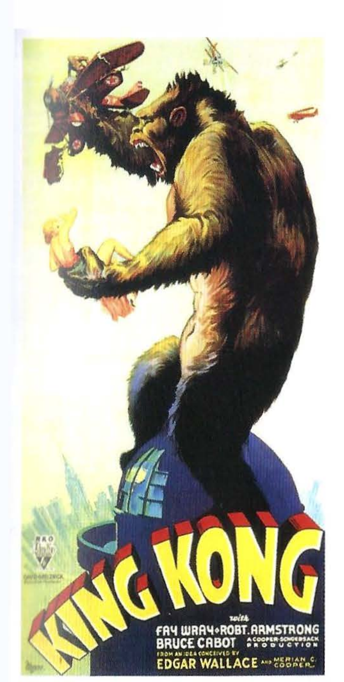
La vigorosa provocación tiene lugar tanto en la forma como en el contenido: los experimentos de cámara lenta, la animación y los trucos fotográficos son prodigiosos y sorprendentes. Vigo había absorbido el vanguardismo de Luis Buñuel y René Clair, pero también inventó una forma estética sin par, el «plano acuario», un espacio claustrofóbico en el cual se producen extrañas apariciones desde todos los rincones y cavidades disponibles: el cine como arte mágico. **AM**

Vampiresas Mervyn LeRoy, 1933
Gold Diggers of 1933

EE.UU. (Warner Bros.), 96 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Lord, Jack L. Warner, Raymond Griffith
Guión David Boehm, Erwin S. Gelsey
Fotografía Sol Polito
Música Harry Warren
Intérpretes Warren William, Joan Blondell, Aline MacMahon, Ruby Keeler, Dick Powell, Guy Kibbee, Ned Sparks, Ginger Rogers
Nominaciones al Oscar Nathan Levinson (sonido)

De la serie de musicales clásicos con números de Busby Berkeley que la Warner Brothers produjo en los primeros años treinta, *Vampiresas* es el que evoca con mayor fuerza la Gran Depresión. El guión, que es subido de tono y divertido, se centra en un grupo de coristas de Broadway en apuros que hacen lo que sea necesario para ahuyentar la miseria. Tres espectaculares números de Berkeley dominan la parte final de la cinta: el picante «Pettin' in the Park», el elegante «Shadow Waltz» y «Remember my Forgotten Man».

En el número preliminar, «We're in the Money» se establece la disparidad irónica entre la opulencia en escena y la crisis económica fuera de ella cuando un brioso canto a la prosperidad que están ensayando unas coristas cubiertas de monedas es interrumpido por los acreedores. La correlación del sexo y el dinero que se hace en el primer número prefigura el culminante, «Remember my Forgotten Man», en el cual una prostituta (Joan Blondell) se lamenta de dos pérdidas muy vinculadas entre sí que ha sufrido el hombre de la calle, la capacidad de ganar dinero y la virilidad sexual, en agudo contraste con la olvidada gloria militar que alcanzó en la Primera Guerra Mundial. Con sus referencias partidistas a la controvertida Marcha de los Bonos de los veteranos sin empleo en 1932, y la vívida relación entre la guerra, la emasculación y el paro, «Remember my Forgotten Man» es una de las afirmaciones políticas más feroces que hizo Hollywood en el decenio de 1930. **MR**



EE.UU. (RKO), 100 min, b/n
Idioma inglés
Producción Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, David O. Selznick
Guión James Ashmore Creelman, Ruth Rose, Edgar Wallace
Fotografía Edward Linden, J. O. Taylor, Vernon L. Walker, Kenneth Peach
Música Max Steiner
Intérpretes Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardy, Noble Johnson, Steve Clemente, James Flavin

«¡Taxi, siga a ese gorila!»

Jack Driscoll (Bruce Cabot)

King Kong Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933

Campeona indiscutible de todas las películas de monstruos —y uno de los primeros hitos de Hollywood en lo que se refiere a efectos especiales—, *King Kong* se encuentra todavía entre las más duraderas y apreciadas obras maestras del cine. Es en esencia una versión de la fábula de la Bella y la Bestia protagonizada por un simio, narrada sin el final feliz en que se produce una transformación y en una escala gigantesca. La película funde la utilización innovadora de maquetas con el aspecto emocional en una medida que raras veces han logrado alcanzar los centenares de imitadores que era inevitable que tuviese.

La historia se desarrolla como el antiquísimo conflicto entre la ciudad y la naturaleza. Una expedición llega a la isla de la Calavera, nombre de mal agüero, atraída por la promesa de que un gigantesco gorila prehistórico que es temido y venerado por los nativos podría llevarse a Nueva York para explotarlo como atracción de feria de visión imprescindible. Pero al poderoso King Kong no le gusta que lo metan en una jaula, se fuga y causa grandes destrozos en la Gran Manzana.

Las escenas que transcurren en la isla de la Calavera siguen impresionando hoy día, desde la primera y magnífica aparición de King Kong hasta la visión de los otros seres prehistóricos a los que el gorila y los expedicionarios deben hacer frente, el primero para proteger a Ann Darrow (Fay Wray), que ha sido raptada por los nativos, y los expedicionarios para encontrarla. En realidad, King Kong se siente intimidado por la belleza de Ann, y cuando inevitablemente huye del cautiverio y merodea por la ciudad de Nueva York, lo primero que hace es capturar a la joven y retenerla como prisionera de amor. Encaramado en lo alto del Empire State Building, King Kong aparta a manotazos, como si fueran moscas molestas, los aviones que tratan de abatirlo y prefiere sacrificar su propia vida a hacer daño a Ann, lo cual da a la película su famosa frase final: «Fue la belleza lo que mató a la bestia».

Que el simio gigantesco pase de ser el antagonista temido, visto con la perspectiva de sus perseguidores, por supuesto, a protagonista simpático es una prueba de la excelencia de los complicados y expresivos efectos especiales de Willis O'Brien (otro genio, Ray Harryhausen, trabajó de ayudante de O'Brien). Aunque en el fondo es una película de serie B, *King Kong* contribuyó al rápido avance de los efectos especiales en Hollywood. El majestuoso esplendor de *King Kong* está destinado a perdurar, gracias a la «actuación» de su gigantesco protagonista. **JKl**

i

El rugido de King Kong se creó a partir de los rugidos de un león y de un tigre, reproducidos al revés.





Las Hurdes (Tierra sin pan) Luis Buñuel, 1933

España (Ramón Acín), 27 min, b/n
Idioma español
Producción Ramón Acín, Luis Buñuel
Guión Luis Buñuel, Rafael Sánchez Ventura
Fotografía Eli Lotar
Banda sonora adaptada Brahms
Intérpretes Abel Jacquin (voz)

Crónica extraordinariamente impresionante y sin el menor asomo de sentimentalismo que muestra la pobreza, las enfermedades, la desnutrición y la ignorancia que se permitía que existieran en una nación cristiana y supuestamente civilizada. El documental de Luis Buñuel *Tierra sin pan* se filmó en la remota y montañosa región de Las Hurdes —pequeña comarca situada justo al norte de Extremadura, menos de 100 kilómetros al sur de las glorias de la ciudad universitaria de Salamanca— en 1932. Una cámara desapasionada observa con serenidad los males físicos, psíquicos y sociales, porque Buñuel comprendió que las imágenes por sí solas serían harto elocuentes. Con todo, las combinó con otras que muestran las riquezas que se encuentran en las iglesias católicas. Además, según se supo más adelante, no dudaba en pegarle un tiro a una cabra o untar de miel un asno enfermo (para atraer un enjambre de abejas letales) con el fin de dar énfasis a su argumento.

Pero ¿qué tiene que ver todo esto con un surrealista? Los horrores no están solo a la vista, sino que son también la esencia de las pesadillas; Buñuel también parece muy consciente de que la única liberación verdadera de los crueles sufrimientos de los habitantes de Las Hurdes (a no ser que intervengan el Estado y la Iglesia, por lo menos) es la muerte misma, y ciertamente muchas de las medidas que se han tomado para aliviar el hambre y el dolor parecen informadas por un deseo perverso de extinción. Cruel, fría, extrañamente bella y tan acre como el azufre. **GA**

i

El amigo de Buñuel, Ramón Acín, prometió financiar el filme si le tocaba la lotería. Dos meses más tarde, le tocó.

Compañeros de juerga William A. Seiter, 1933

Sons of the Desert

EE.UU. (Hal Roach, MGM), 68 min, b/n
Idioma inglés
Producción Hal Roach
Guión Frank Craven
Fotografía Kenneth Peach
Música William Axt, George M. Cohan, Marvin Hatley, Paul Marquardt, O'Donnell-Heath, Leroy Shield
Intérpretes Stan Laurel, Oliver Hardy, Charley Chase, Mae Busch, Dorothy Christy, Lucien Littlefield, John Elliott, William Gillespie, John Merton

En esencia un remake de otra película de la pareja, *Be Big* (1930), *Compañeros de juerga* fue el cuarto largometraje de Stan Laurel y Oliver Hardy, y cabe argüir que el mejor. Aunque otras de sus películas se hallan, al menos subjetivamente, a la altura de esta, tienden a estar ambientadas en mundos atípicos: el país fabuloso de *Había una vez dos héroes* o la fantasía del Oeste *Laurel y Hardy en el oeste*. Aunque puede que *Compañeros de juerga* sea una de las comedias más convencionales de Laurel y Hardy, es la que mejor representa el extraño infierno doméstico en el que habita la pareja en sus mejores trabajos, un mundo curiosamente infantil lleno de esposas dominantes, diversiones clandestinas y consumo ilícito de tabaco y alcohol.

Centrada en un viaje a Hawai con la asociación cuyo nombre es el título original de la película, y que recuerda a la masonería, y en los intentos de Stan y Ollie de ocultar esta excursión a sus respectivas esposas, *Compañeros de juerga* toma un argumento básico de farsa y lo convierte en un vehículo para la más grande de las parejas cómicas del cine. Unos secundarios soberbios, junto con la competente dirección de William A. Seiter —cuya otra comedia notable fue *El hotel de los líos* (1938) con los Hermanos Marx—, también contribuyen a que *Compañeros de juerga* se deje ver muy bien, lo cual es extraordinario tratándose de una comedia de hace setenta años. **KK**

La reina Cristina de Suecia

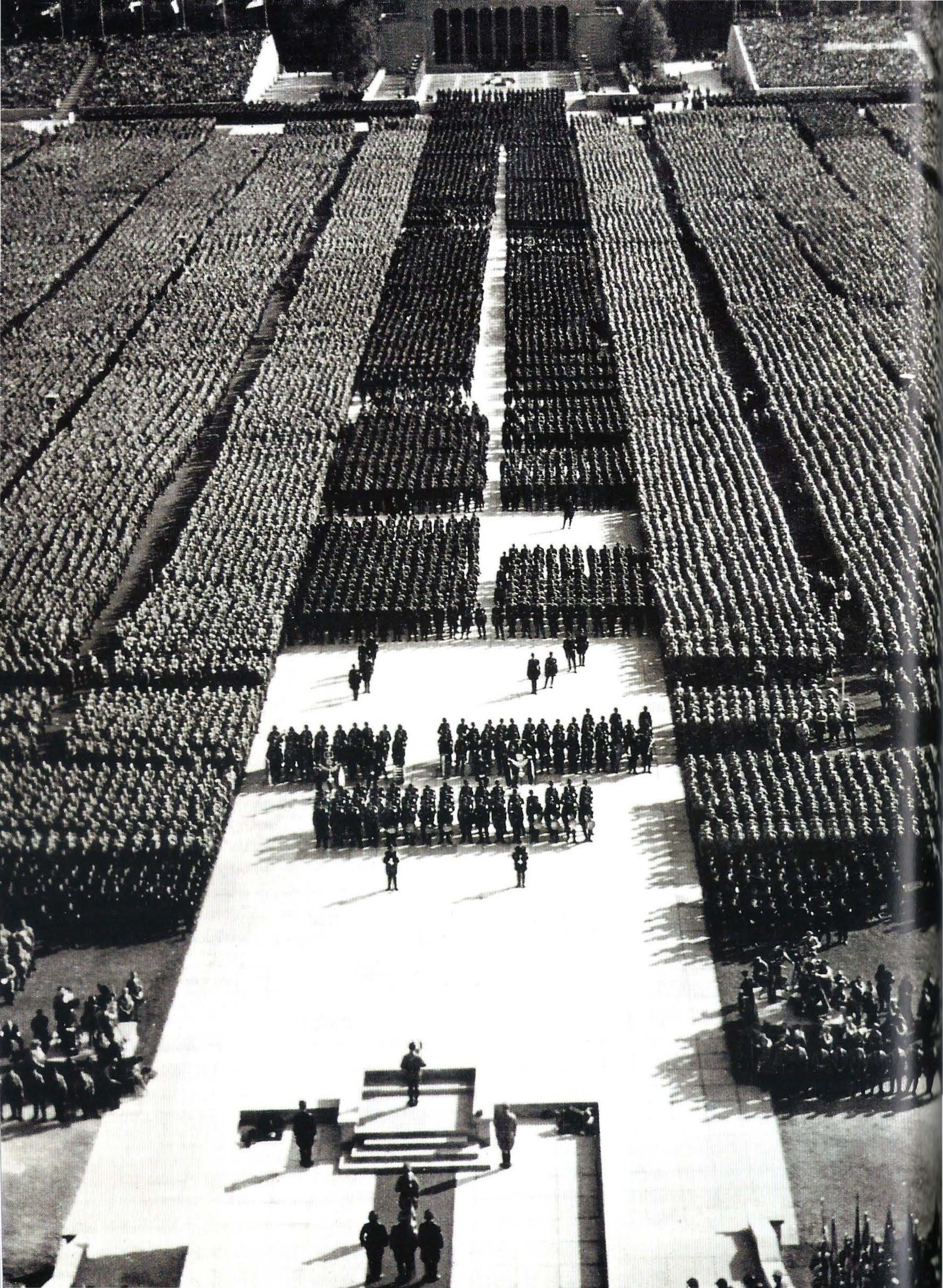
Queen Christina

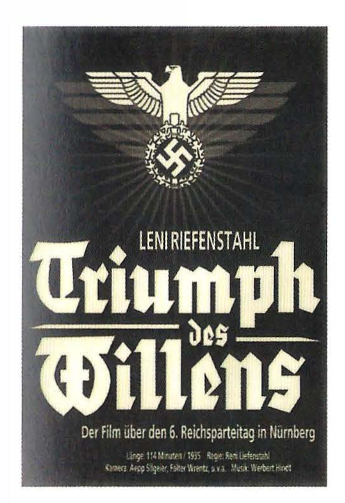
Rouben Mamoulian, 1933

EE.UU. (MGM), 97 min, b/n
Idioma inglés
Producción Walter Wanger
Guión S. N. Behrman, H. M. Harwood
Fotografía William H. Daniels
Música Herbert Stothart
Intérpretes Greta Garbo, John Gilbert, Ian Keith, Lewis Stone, Elizabeth Young, C. Aubrey Smith, Reginald Owen, Georges Renavent, David Torrence, Gustav von Seyffertitz, Ferdinand Munier
Festival de Venecia Rouben Mamoulian (nominación a la Copa Mussolini)

La recreación de la corte sueca del siglo XVII proporciona a Greta Garbo un vehículo perfecto para dominar la pantalla. La Cristina histórica, hija de Gustavo Adolfo, era una esteta solitaria que abdicó para vivir su propia vida y cambió el luteranismo por el catolicismo. La versión de Garbo, en contraste, es una mezcla seductora de cualidades masculinas y femeninas. Culta y decidida, tiene también experiencia sexual, incluso es agresiva, pero firme defensora de su independencia.

El argumento se centra en la exigencia de los consejeros de la reina de que esta se case con Carlos de Francia, lo cual enoja a la soberana y a su «consorte», el corpulento conde Magnus (Ian Keith). Huyendo de la corte, Cristina se viste de hombre y se encuentra por casualidad con el embajador de España, Antonio (John Gilbert). Lo que viene a continuación son escenas cómicas en las que los personajes se disfrazan con ropa del sexo opuesto, mientras Cristina empieza a enamorarse de Antonio, y un intenso erotismo. Cuando Antonio muere al proteger el honor de Cristina, esta abdica y alcanza la soledad que, debido a su rango y a sus cualidades personales, parece ser su destino desde el principio. La interpretación de Garbo en el papel de la reina es inspirada y su atractivo se ve realzado por la labor de Mamoulian con la cámara. Un diseño artístico bien concebido, el montaje y la música hacen de *La reina Cristina de Suecia* un espectáculo sensacional. **RBP**





Alemania (Leni Riefenstahl, NSDAP-Reichsleitung), 114 min, b/n
Idioma alemán
Producción Leni Riefenstahl
Guión Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann
Fotografía Sepp Allgeier, Karl Attenberger, Werner Bohne, Walter Frentz, Willy Zielke
Música Herbert Windt
Intérpretes Adolf Hitler, Max Amann, Martin Bormann, Walter Buch, Walter Darré, Otto Dietrich, Sepp Dietrich, Hans Frank, Josef Goebbels, Hermann Göring, Jakob Grimminger, Rudolf Hess, Reinhard Heydrich, Konstantin Hierl, Heinrich Himmler, Robert Ley, Viktor Lutze, Erich Raeder, Fritz Reinhardt, Alfred Rosenberg, Hjalmar Schacht, Franz Xaver Schwarz, Julius Streicher, Fritz Todt, Werner von Blomberg, Hans Georg von Friedeburg, Gerd von Rundstedt, Baldur von Schirach, Adolf Wagner

«Refleja la realidad de 1934, la historia. Es por tanto un documental.»

Leni Riefenstahl, 1964

i

Un filme británico de propaganda utilizó las secuencias de Hitler y sus tropas para la canción «The Lambeth Walk».

El triunfo de la voluntad Leni Riefenstahl, 1934

Triumph des Willens

Fue Adolf Hitler en persona quien encargó a la bailarina y actriz convertida en cineasta Leni Riefenstahl que hiciera un documental majestuoso y celebrativo del sexto Congreso del Partido Nazi que tuvo lugar en septiembre de 1934 en Núremberg, la joya medieval de Baviera donde, con ironía deliberada, un tribunal de los aliados vencedores se reuniría entre 1945 y 1946 para juzgar a los criminales de guerra del Tercer Reich. Hitler es también autor del título de la película. Riefenstahl era ambiciosa además de tener talento creativo y, pese a sus protestas en sentido contrario después de la guerra, hay pruebas (también en sus reportajes fotográficos de la invasión de Polonia y en la utilización posterior de reclusos de los campos de concentración como extras) de que su entusiasmo por el fascismo era fruto de la astucia, aunque también era ingenuo. Pero ningún comentario relativo a sus motivaciones puede disminuir el efecto devastador de *El triunfo de la voluntad*. Es un espectáculo impresionante, vulgar pero mítico y, técnicamente, un logro indiscutible, abrumador.

Dispuso de todos los recursos que podía desear un documentalista. Núremberg fue preparada como un estudio inmenso con una serie de complicados platós. Riefenstahl mandó construir nuevos puentes y accesos en el centro de la ciudad, así como torres de iluminación y raíles para las cámaras, todo lo cual se hizo siguiendo exactamente sus especificaciones. Con la ayuda de ciento veinte técnicos y treinta cámaras, Riefenstahl llevó a cabo con brillantez la misión que debía cumplir en Núremberg —glorificar el poderío del Estado nazi—, con unas imágenes que quitan el aliento en una escala épica, espectacularmente siniestra. De este modo creó una obra maestra de infausta memoria que sigue considerándose la película propagandística más impresionante de todos los tiempos.

El documental —que, tras seis meses de montaje para reducirlo a dos horas, representa un tres por ciento del metraje— empieza con la llegada de Hitler en avión, y su descenso de las nubes tiene el carácter de la entrada de un héroe wagneriano, con la cabeza rodeada de un halo de luz solar. Las aclamaciones y la adulación que le tributan las multitudes ocupan un lugar central en esta presentación de su filosofía política como teatro del mundo, y le confieren un carisma inquietante a pesar de sus poses y de la estridencia que tan bien conocemos por los archivos de noticias, los dramas históricos y las parodias magistrales, como la de Charlie Chaplin en *El gran dictador* (1940). Realza la figura de Hitler un caleidoscopio de imágenes asombrosas: hombres jóvenes y vigorosos retozando, procesiones con antorchas, rituales con la esvástica, demostraciones militaristas, miles de niños bien adiestrados prometiendo fidelidad al Movimiento y un desfile folclórico continuo que concluye con el himno nazi, el Horst-Wessel-Lied.

El filme es una demostración poco sutil pero innovadora de dominio de la técnica, desde los ingeniosos ángulos visuales y una composición sorprendente hasta el ritmo inexorable de su astuto montaje. Es un testamento fascinante y escalofriante del poder del cine para imponer una falsa estética espiritual a lo que es declaradamente político. **AE**



EE.UU. (Paramount), 73 min, b/n
Idioma inglés
Producción William LeBaron
Guión Jack Cunningham, W. C. Fields
Fotografía Henry Sharp
Música Lew Brown, Buddy G. DeSylva, Ray Henderson, Al Jolson, John Leipold
Intérpretes W. C. Fields, Kathleen Howard, Jean Rouverol, Julian Madison, Tommy Bupp, Baby LeRoy, Tammany Young, Morgan Wallace, Charles Sellon, Josephine Whittell, T. Roy Barnes, Diana Lewis, Spencer Charters, Guy Usher, Dell Henderson

Harold: «¡Se ha puesto justo delante del coche!»

Amelia: «Es una estatua, idiota.»

Harold (W.C. Fields) y Amelia (Kathleen Howard)

i

Ni una sola de las películas de W. C. Fields fue nominada nunca para los premios de la Academia.

It's a Gift Norman Z. McLeod, 1934

Puede que *It's a Gift*, sin duda la mejor de todas las comedias de W. C. Fields, no ofrezca la locura inspirada de joyas caprichosamente surrealistas como *Never Give a Sucker an Even Break* (1941) o el inolvidable cortometraje *The Fatal Glass of Beer* (1933), pero es, desde luego, el más coherente y divertido de sus largometrajes.

A pesar de estar hecha con viejos sketches de revista y escenas de películas anteriores como *It's the Old Army Game* (1926), *It's a Gift*, de Norman Z. McLeod, tiene, de hecho, algo que parece un argumento como es debido. Harold Bissonette (Fields) está tan cansado de las presiones constantes de la vida familiar y la tienda que regenta que utiliza los ahorros reunidos con esfuerzo para comprar en secreto el naranjal de sus sueños en California y se pone en camino con su familia (que no para de expresar su horror ante lo que ha hecho, naturalmente) para descubrir que su adquisición no se parece en nada al palacio que mostraba el anuncio. Dicho esto, el argumento es, por supuesto, una simple excusa para que Fields ofrezca otro de sus ensayos maravillosamente misantrópicos sobre los peligros y las dificultades de la paternidad, el matrimonio, los vecinos, la Prohibición, y le da carta blanca para hacernos simpatizar con un viejo cascarrabias que se siente maltratado por prácticamente el mundo entero.

Es dificilísimo seleccionar los mejores momentos de una serie de números de calidad tan uniforme, pero la visita catastrófica a la tienda de Fields que hace el débil, sordo, ciego y agresivo señor Muckle (Charles Sellon) debe ocupar un lugar en la cumbre del humor políticamente incorrecto. El intento desesperado del protagonista de dormir en el porche —a pesar de sus ruidosos vecinos, una esposa regañona (Kathleen Howard), el peligrosísimo destornillador que blande Baby LeRoy, un coco que rueda por los suelos, una hamaca rota, un fusil y un vendedor de seguros loco que busca a un tal Karl LaFong («Ka mayúscula, a minúscula, erre minúscula»)— es el retrato más brillante y angustioso de la vida cotidiana que puede encontrarse en una comedia de Hollywood. La verdad, la secuencia del afeitado también es estupenda. Ah, y también hay que mencionar la cena con la familia. Genio en estado puro. **GA**





La Diosa Wu Yonggang, 1934
Shen nu

China (Lianhua) 85 min, b/n
Producción Minwei Tian
Guión Wu Yonggang
Fotografía Weilie Hong
Intérpretes Ruan Lingyu, Jian Tian, Zhizhi Zhang, Li Keng

¿Quién es el mejor actor de la década de 1930? ¿Katharine Hepburn? ¿James Cagney? ¿Qué tal un nombre menos conocido, Ruan Lingyu? Lo es en *La Diosa*, una película muda rodada en Shanghai. En la década dorada del cine, ¿por qué habría que interesarse por Ruan y por este filme? ¿Quizá porque propone un universo cinematográfico con el que no estamos familiarizados?

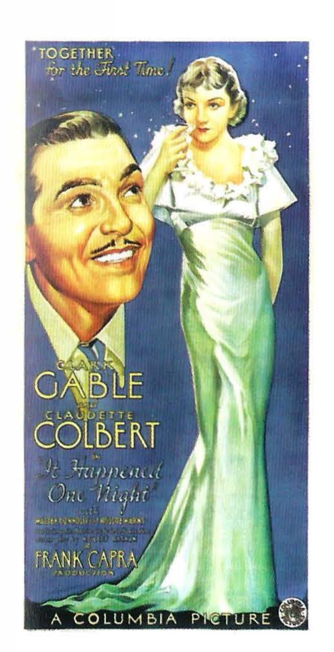
La Diosa es probablemente el primer retrato comprensivo de una prostituta en el cine, y Ruan la interpreta con un lenguaje corporal que rezuma fatiga. La mujer deberá pagar ella misma la educación de su hijo, pero la escuela averigua su condición y es rechazada. Wu Yonggang utiliza un bello plano secuencia que discurre entre el resto de las madres entre murmullos de desaprobación. Un rasgo típico del cine realizado en Shanghai en la década de 1930: innovador, humano, izquierdista, centrado en la mujer y sutilmente realista, anticipándose en una década al neorrealismo italiano.

Estas películas eran muy populares. Ruan se convirtió en la «Greta Garbo de China», un apodo que revela su misterio, pero no su credibilidad. Las mujeres la amaban, pero los tabloides la denostaron hasta que la actriz se suicidó a los veinticuatro años. La noticia de su funeral dio la vuelta al mundo. Ruan, al igual que el cine realista y poético de la China de los años 30, fue olvidada, al menos en Occidente. En nuestra era de Lázaro, en la que las viejas cintas resucitan, *La Diosa* es un título imprescindible. **MC**

i

Shen nu significa «diosa», pero también «prostituta» en argot. Ambas acepciones se avienen con el personaje de Ruan.





EE.UU. (Columbia), 105 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frank Capra, Harry Cohn
Guión Samuel Hopkins Adams, Robert Riskin
Fotografía Joseph Walker
Música Howard Jackson, Louis Silvers
Intérpretes Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Jameson Thomas, Alan Hale, Arthur Hoyt, Blanche Frederici, Charles C. Wilson
Oscar Frank Capra, Harry Cohn (mejor película), Frank Capra (director), Robert Riskin (guión), Clark Gable (actor), Claudette Colbert (actriz)
Festival de Venecia Frank Capra (nominación a la Copa Mussolini)

«Tan bullicioso y elegante como las burbujas en una copa de champán.»

Peter Bradshaw, *The Guardian*, 2010

i

Gable ganó su único Oscar con este filme, pero regaló la estatuilla a un pequeño admirador, aduciendo que lo importante era ganar.

Sucedió una noche Frank Capra, 1934

It Happened One Night

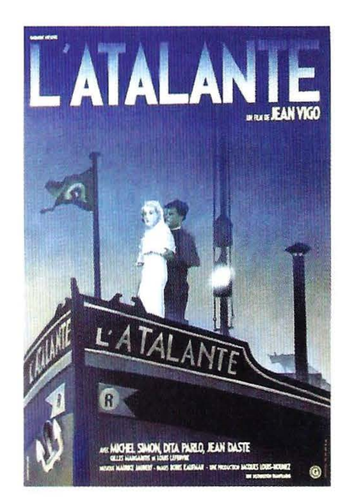
Peter (Clark Gable) es un periodista sin pelos en la lengua; Ellie (Claudette Colbert) es una «locuela» que se ha escapado de casa y de su padre. Los dos se encuentran en un autobús y se ven obligados a colaborar de mala gana. Peter es tosco pero bueno y honrado, Ellie es una niña rica, y cada uno de ellos explota al otro: para Peter, la muchacha significa un gran reportaje; para ella, Peter es un medio de llegar a Nueva York, donde la espera un marido prohibido. En el transcurso de la película pasan del antagonismo al amor. Podría ser una más entre cien comedias estadounidenses de los años treinta o cuarenta.

No se llamen a engaño, *Sucedió una noche*, de Frank Capra, es magia cinematográfica. Esto tiene algo que ver con la forma en que evoca todo un entorno: unos «Estados Unidos del pueblo» llenos de pillos raros y ciudadanos de buen corazón, siempre dispuestos a compartir un relato y una canción, o a exhibir sus entrañables excentricidades. Sin embargo, la película también estudia las excepciones de su regla fundamental. El padre de Ellie, Alexander Andrews (Walter Connolly), resulta ser un tipo estupendo, del mismo modo que al final vemos que Shapeley (Roscoe Karns), el parlanchín del autobús, es un mal sujeto.

Capra era experto en tejer de forma inteligente una historia empleando elementos conocidos, cotidianos: comer, vulgarismos verbales («¡narices!»), roncar, lavarse, vestirse y desnudarse. Fiel a la fórmula de las comedias románticas, las identidades se disuelven cuando un personaje necesita hacerse pasar por otro o se aprovechan en busca de diversión secreta, aunque, siempre que Peter y Ellie fingen ser marido y mujer, se sugieren posibilidades y destinos más serios.

Sucedió una noche es una predecesora lejana de las comedias «basura» de hoy como, por ejemplo, las de los Hermanos Farrelly. Abundan los chistes relativos al trasero («Eso sobre lo que te sientas es mío»); las pretensiones y los privilegios de los ricos son objeto de burlas inmisericordes (hasta sus nombres son graciosos: el marido aviador se llama ¡King Westley!); las famosas piernas de Colbert detienen el tráfico. Y hay también tensión sexual: toda la película, que sigue las cuatro noches que Peter y Ellie pasan juntos, depende del simbolismo de las «murallas de Jericó» que acaban por derrumbarse: la supresión de la manta que es la barrera que impide la consumación del creciente amor de la pareja.

Los críticos no pueden extasiarse ante las habilidades de Capra para el montaje o la puesta en escena; el estilo era algo convencional y funcional para él. Pero lo que sí poseía era un sentido impecable del guión (tanto de la estructura general como de los pequeños detalles), y una gran compenetración con sus carismáticos actores. Gable y Colbert contribuyen verdaderamente a que este enfrentamiento entre los sexos termine en empate, diluyendo la ideológica tendencia del guión a sugerir que los tipos proletarios deberían enseñarles unas cuantas cosas sobre la vida real a las chicas mimadas. En la contagiosa interacción de estas estrellas —en su mutua disposición a jugar, reír, ser vulnerables, responder a una broma con otra— encontramos un ideal que se ha perdido por completo en el cine contemporáneo: la reciprocidad combativa entre los sexos. **AM**



Francia (Gaumont-Franco Film-Aubert), 89 min, b/n
Idioma francés
Producción Jacques-Louis Nounez
Guión Jean Guinée, Albert Riéra
Fotografía Jean-Paul Alphen, Louis Berger, Boris Kaufman
Música Maurice Jaubert
Intérpretes Michel Simon, Dita Parlo, Jean Dasté, Gilles Margaritis, Louis Lefebvre, Maurice Gilles, Raphaël Diligent

«Como dijo Truffaut, filmando acciones y palabras prosaicas, Vigo alcanzaba sin esfuerzo la poesía.»

Derek Malcolm, crítico, 1999

L'Atalante sería el último filme de Vigo. Murió de tuberculosis aquel mismo año, a la edad de veintinueve años.

L'Atalante Jean Vigo, 1934

Puede que sea una herejía decirlo en estos tiempos progresistas de política de género, pero la obra maestra de Jean Vigo *L'Atalante* es la oda más grande que el cine ha dedicado a la pasión heterosexual. Sencillamente no se puede entrar en su extasiada poesía sin rendirse a la romántica serie de oposiciones entre ambos sexos, comparaciones instaladas de forma rigurosa en todos los ámbitos posibles: el espiritual, el físico, el erótico y el emocional. Solo esta emoción de «otredad» absoluta hace posible tanto el dolor de la no alineación entre los amantes como la sublimidad de su fusión final.

Todo esto queda muy lejos del romance típico de la época. Tal como Vigo se quejó en una ocasión, empleando palabras memorables, se necesitan «dos pares de labios y tres mil metros de película para juntarse, y casi otro tanto para separarse de nuevo». Al igual que *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick, *L'Atalante* enmarca la inmortal historia de amor en una narración de aventuras: el hombre (Jean Dasté en el papel de Jean); el aventurero navegante, la mujer (Dita Parlo en el de Juliette), que anhela la ciudad. Las tentaciones seductoras y las corrientes que los separan de forma temporal se prevén en un momento cargado de dolor casi metafísico: en medio de una espesa niebla, Jean anda a ciegas y tropezando por la gabarra hasta que encuentra a su esposa y la envuelve en un abrazo que es a la vez de ira y de alivio y les empuja en el acto a hacer el amor bajo cubierta...

Entre estos polos, el hombre y la mujer, sin embargo, está Père Jules (Michel Simon), patrón de la gabarra. Sin duda una prueba de la grandeza de Vigo como artista es que su imaginación pudiera proyectarse plenamente tanto en el ideal heterosexual como en la identidad fluida de este loco inspirado. Jules es un ser múltiple, hombre y mujer, niño y adulto, amigo y amante, sin fronteras: en un momento dado incluso se desdobla visualmente al luchar consigo mismo.

Es un texto vivo cubierto de tatuajes extravagantes; es el aparato cinematográfico mismo, capaz de hacer sonar los discos con su dedo mágicamente electrificado. Jules es la sensibilidad surrealista de Vigo encarnada por Simon, un intérprete instintivo asombrosamente anárquico.

Vigo desarrolla y profundiza las exploraciones formales de su película anterior *Cero en conducta* (1933). Del cine burlesco mudo y de René Clair toma prestado un gag para su prólogo: gente estirada desfila ante la cámara en el entierro de la pareja y poco a poco va apretando el paso hasta convertirse en una chusma desordenada y despeinada. A bordo de la gabarra, Vigo encuentra sus queridos «espacios acuario» —habitaciones cerradas llenas de gatos, rarezas y maravillas, como el camarote de Jules, dedicado a chucherías exóticas—. En cubierta, utiliza una iluminación nocturna, fantasmal. Unifica la película un soberbio tono rítmico y expresivo, que a veces hace que a *L'Atalante* le falte poco para transformarse en un musical.

L'Atalante corona el legado de Vigo, muerto trágicamente a los veintinueve años y ¿hay en el cine una escena más sexual que el montaje magnífico de los cuerpos de Jean y Juliette? **AM**



Satanás Edgar G. Ulmer, 1934
The Black Cat

EE.UU. (Universal), 65 min, b/n
Idioma inglés
Producción Carl Laemmle Jr.
Guión Edgar G. Ulmer, basado en el relato *House of Doom*, de Edgar Allan Poe
Fotografía John J. Mescall
Música James Huntley, Heinz Roemheld
Banda sonora adaptada Chaikovski, Liszt
Intérpretes Boris Karloff, Bela Lugosi, David Manners, Julie Bishop, Lucille Lund, Egon Brecher, Harry Cording, Henry Armetta, Albert Conti

Los grandes monstruos Boris Karloff y Bela Lugosi aparecieron juntos por primera vez en la pantalla en *Satanás*, que es la más perversa y «artística» de las películas de terror de la Universal, moldeada por las extrañas sensibilidades del director Edgar C. Ulmer y el poético autor de guiones baratos Peter Ruric.

Basada en el relato de Edgar Allan Poe solo en su concepto, produce la sensación de ser la última película de terror del expresionismo alemán, con una historia de satanismo, venganza, necrofilia, traición y malos modales enmarcada en un castillo modernista (raro ejemplo de gótico puesto al día) construido por el arquitecto satanista Hjalmar Poelzig (Karloff) sobre la fosa común en la que yacen los soldados a los que traicionó durante la Primera Guerra Mundial. Unos recién casados típicos de las películas de terror, David Manners y Jacqueline Wells, modelos de Brad y Janet en *The Rocky Horror Picture Show* (1975), se sienten perdidos, de forma casi cómica, como huéspedes a la fuerza atrapados entre Poelzig, que tiene a sus amantes conservadas como figuras de cera en vitrinas en el sótano, y Vitus Werdegast (Lugosi), que está obsesionado con la venganza y pone fin al argumento, que viene a ser una extraña partida de ajedrez, despellejando vivo al malo antes de que el castillo vuele en pedazos. Karloff se muestra deliberadamente atroz y bromista, y todos sus elegantes rituales son clichés trillados (*cum granulo salis*) que celebra empleando un latín ceceante. **KN**

i

La expresión *cum granulo salis* procede de un sortilegio de magia negra, y significa «con un grano de sal».



EE.UU. (Cosmopolitan, MGM), 93 min, b/n
Idioma inglés
Producción Hunt Stromberg
Fotografía James Wong Howe
Guión Albert Hackett, basado en la novela de Dashiell Hammett
Música William Axt
Intérpretes William Powell, Myrna Loy, Maureen O'Sullivan, Nat Pendleton, Minna Gombell, Porter Hall, Henry Wadsworth, William Henry, Harold Huber, Cesar Romero, Natalie Moorhead, Edward Brophy, Edward Ellis, Cyril Thornton
Nominaciones al Oscar Hunt Stromberg (mejor película), W. S. Van Dyke (director), Frances Goodrich, (guión), Albert Hackett (guión), William Powell (actor)

«Mozo, ¿puede servir las nueces? Quiero decir, ¿puede servir las nueces a los invitados?»

Nora (Myrna Loy)

La cena de los acusados W. S. Van Dyke, 1934

The Thin Man

La química entre Myrna Loy y William Powell fue tan potente en *El enemigo público número 1* (1934) que su director, W. S. Van Dyke, volvió a utilizar a los dos aquel mismo año. En los papeles de Nick y Nora Charles, constituyen un caso único en la historia del cine. Son el primer equipo popular de detectives formado por un matrimonio y no solo se aman, sino que también se gustan sin ser insulsos, irrespetuosos ni aburridos.

El argumento de *La cena de los acusados* es confuso. Nick Charles es oficialmente un detective retirado, pero se interesa de forma personal por la desaparición de un inventor cascarrabias —el hombre delgado del título original— cuya hija (Maureen O'Sullivan) conoce a Nick desde hace mucho tiempo. Las dudas sobre la seguridad del inventor aumentan cuando surgen complicaciones relacionadas con su suspicaz amante, su codiciosa ex esposa y el no menos codicioso marido de esta (Cesar Romero). Con la aparición de diversos gángsteres, policías y amiguitas de aquellos, parece que en un momento u otro el hampa entera se presenta en la lujosa suite de hotel que ocupan los Charles.

Tratar de encontrarle sentido al argumento es un obstáculo que impide apreciar lo que es verdaderamente importante: el diálogo animado, lleno de frases codiciables entre Nora, rica y sofisticada, y su marido, agudo y borrachín. Una noche desarman a un intruso y las noticias de la mañana hablan del incidente. «Recibí dos balazos en el *Tribune*», dice Nick. «He leído que te disparó cinco veces en los tabloides», responde Nora. «No es verdad. No se acercó a mis tabloides.» Dichas con naturalidad, las frases son graciosas sin esforzarse en serlo. Puede que Nick parezca un alcohólico, pero pasa del atolondramiento producido por la bebida a la sobriedad activa y viceversa en un abrir y cerrar de ojos. El prodigioso consumo de alcohol parece afectar poco las acciones de la pareja; es más bien un recurso elegante, un elemento vital para un país que empezaba a salir de la Gran Depresión.

Sacado de una novela que Dashiell Hammett escribió aquel año, se supone que el modelo de Nick y Nora fue la relación de Hammett con la dramaturga Lillian Hellman. Esta chispeante y alocada historia de detectives se rodó en catorce días, recaudó más de dos millones de dólares y fue nominada para cuatro premios de la Academia. No es extraño que su popularidad diera origen a otras cuatro películas así como a series radiofónicas y televisivas. **KK**



i

El filme fue estrenado justo cinco meses después de la publicación de la novela de Hammett.



EE.UU. (MGM), 132 min, b/n
Idioma inglés
Producción Albert Lewin, Irving Thalberg
Guión Talbot Jennings, Jules Furthman, basado en el libro de Charles Nordhoff y James Hall
Fotografía Arthur Edeson
Música Herbert Stothart, Walter Jurmann, Gus Kahn, Bronislau
Intérpretes Charles Laughton, Clark Gable, Franchot Tone, Herbert Mundin, Eddie Quillan, Dudley Digges, Donald Crisp, Henry Stephenson, Francis Lister, Spring Byington, Movita, Mamo Clark, Byron Russell, Percy Waram, David Torrence
Oscar Albert Lewin, Irving Thalberg (mejor película)
Nominaciones al Oscar Frank Lloyd (director), Jules Furthman, Talbot Jennings, Carey Wilson (guión), Clark Gable, Franchot Tone, Charles Laughton (actor), Margaret Booth (montaje), Nat W. Finston (banda sonora)

i

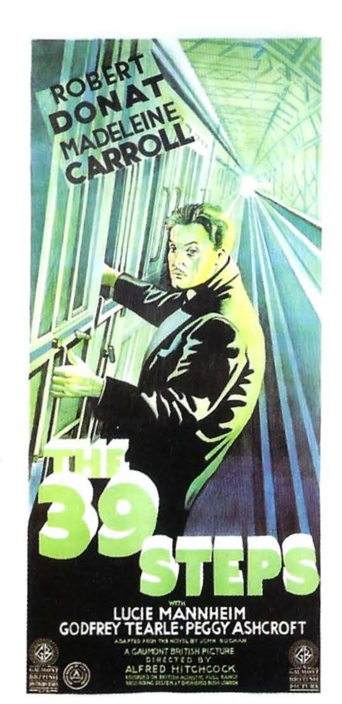
Charles Laughton sentía pánico ante el agua, y sufrió mareos durante la mayor parte del rodaje.

Rebelión a bordo Frank Lloyd, 1935

Mutiny on the Bounty

Epítome del espíritu clásico de Hollywood, *Rebelión a bordo,* de Frank Lloyd, es una obra maestra del cine de estudio. El generoso presupuesto, los elementos documentales y el centro moral hacen de la película una narración de aventuras de notable belleza, aunque con un estilo de interpretación ya anticuado. Además, este cuento británico con moraleja se ve imbuido del optimismo propio de la era de la Depresión por sus intérpretes estadounidenses. Con todo, estas críticas de poca importancia sirven para corroborar lo bien producida que está la cinta al considerar el estilo de la MGM, que hacía hincapié simultáneamente en los beneficios, el escapismo y el entretenimiento más amplio posible.

Ambientada en las postrimerías del siglo XVIII, cuando el imperio británico se erguía sobre las cubiertas de su marina, la tripulación de la *Bounty* se amotina después de meses de malos tratos. Capitaneada por Fletcher Christian (Clark Gable), abandona a su cruel capitán, Bligh (Charles Laughton), en el mar. Pero Bligh consigue llegar a puerto, lo cual es una hazaña poco menos que asombrosa, mientras la *Bounty* sigue su estela con rumbo al Pacífico Sur, acosada por diversas complicaciones. Gable aparece sin bigote, y los labios hinchados de Laughton tiemblan al imponer una dura disciplina. Lo más notable de la película es que alcanzó una de las primeras altas cotas del arte del diseño de producción. **GC-Q**



GB (Gaumont British), 86 min, b/n
Idioma inglés
Producción Michael Balcon, Ivor Montagu
Guión Charles Bennett, basado en la novela de John Buchan
Fotografía Bernard Knowles
Música Jack Beaver, Hubert Bath
Intérpretes Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft, John Laurie, Helen Haye, Frank Cellier, Wylie Watson, Gus McNaughton, Jerry Verno, Peggy Simpson

«Puedo llegar a matar a una mujer cada semana.»

Richard Hannay (Robert Donat)

i

Hitchcock aparece fugazmente deshaciéndose de un paquete de cigarrillos mientras se acerca el autobús.

Los 39 escalones Alfred Hitchcock, 1935
The 39 Steps

Después de varias tentativas y de unos cuantos pequeños avances, *Los 39 escalones* fue la primera cima clara del período británico de Alfred Hitchcock y cabe argüir que fue también la primera película plenamente conseguida de la obra del director, que crecía con rapidez: tras empezar en las postrimerías del cine mudo, cuando rodó *Los 39 escalones* ya había dirigido dieciocho películas. Después del éxito económico y de crítica que obtuvo esta cinta, Hitchcock consolidó aún más su reputación de maestro de cineastas embarcándose en una serie casi sin parangón de thrillers convincentes y entretenidos que duraría varios decenios. Y está claro que muchas de sus películas más populares —*Con la muerte en los talones* (1959), por ejemplo— tienen sus raíces en *Los 39 escalones*.

Entre sus numerosos logros dignos de mencionarse, esta película introdujo por primera vez un elemento clave del cine de Hitchcock: la confusión de identidades, el inocente acusado, perseguido o castigado por un crimen que no ha cometido. (El director volvería a utilizar este tema una y otra vez, de forma más obvia en su cinta de 1956 *Falso culpable*). Richard Hannay (Robert Donat), ciudadano canadiense de vacaciones en Gran Bretaña, conoce a una mujer que más adelante es asesinada en circunstancias misteriosas. Al parecer, Hannay ha tropezado con una trama de espionaje en la que está involucrado algo que se llama «los 39 escalones» y piensa que con este conocimiento solo él puede evitar el triunfo de la conspiración. Esposado a una cómplice involuntaria (Madeleine Carroll), Hannay debe evitar que le capturen tanto la policía como un archimalo al que le falta un dedo, al mismo tiempo que aclara el misterio que da título a la película antes de que sea demasiado tarde.

Como es tradicional en Alfred Hitchcock, la revelación de lo que son realmente «los 39 escalones» y, de hecho, de todo el complot de espionaje es casi secundaria en relación con el flirteo entre los dos protagonistas. Encadenados literalmente el uno al otro en una burlona parodia del matrimonio, Donat y Carroll lanzan gran número de pequeñas insinuaciones y convierten la aventura de espionaje en la más inverosímil de las historias de amor. La película, al igual que la relación de la pareja, se desarrolla con gran rapidez y es una serie incesante de secuencias de acción y persecución puntuadas por un diálogo ingenioso y un suspense fascinante. **JKI**





Una noche en la ópera Sam Wood, 1935

A Night at the Opera

EE.UU. (MGM), 96 min, b/n
Idioma inglés, italiano
Producción Irving Thalberg
Guión James Kevin McGuinness, George S. Kaufman
Fotografía Merritt B. Gerstad
Música Nacio Herb Brown, Walter Jurmann, Bronislau Kaper, Herbert Stothart
Intérpretes Groucho Marx, Chico Marx, Harpo Marx, Kitty Carlisle, Allan Jones, Walter Woolf King, Sig Ruman, Margaret Dumont, Edward Keane, Robert Emmett O'Connor

Era yo muy pequeño, no tendría mucho más de diez años, cuando entré en un cine francés para ver *Una noche en la ópera*. A mi edad, leer los subtítulos todavía resultaba bastante difícil, sobre todo cuando el personaje que daba saltos, el del bigote y el puro, gritaba palabras dirigidas al público como una ametralladora enloquecida. Me encontraba en el suelo, riendo con tanta fuerza, que me pasé la mayor parte de la película echado entre las butacas. Soy consciente tanto de la continuidad como de las variaciones de las películas de los Hermanos Marx, y me ha asombrado la brillantez de sus interpretaciones. Pero todavía siento la increíble fuerza inventiva y transgresora de este filme.

Más que las escenas centrales, como la de la multitud que se reúne en un camarote, *Una noche en la ópera* sigue siendo una comedia vigorosa y deslumbrante gracias a sus momentos más elementales: una simple palabra o gesto que se pronuncia o ejecuta con un increíble sentido del ritmo. Hay mucho que decir sobre la forma en que las armas transgresoras de los tres hermanos provocan una crisis en la representación de una ópera. El cuarto hermano, Zeppo, el serio, no tiene nada que hacer aquí. La verborrea y las contorsiones corporales de Groucho, el silencio antinatural y la infantil capacidad destructiva de Harpo y el virtuosismo y el «genio extranjero» de Chico sirven para perturbar una ópera basada en un aborrecimiento del arte, la codicia y la corrupción. Estos factores existen y son decididamente interesantes, pero ocupan un lugar secundario en relación con esta característica más obvia: *Una noche en la ópera* era y es todavía una película divertidísima. **J-MF**

i
Una noche en la ópera fue el primer filme de los Hermanos Marx sin la presencia de Zeppo Marx.

La novia de Frankenstein James Whale, 1935

The Bride of Frankenstein

EE.UU. (Universal), 75 min, b/n
Idioma inglés
Producción Carl Laemmle Jr., James Whale
Guión William Hurlbut, John L. Balderston
Fotografía John J. Mescall
Música Franz Waxman
Intérpretes Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Elsa Lanchester, Ernest Thesiger, Gavin Gordon, Douglas Walton, Una O'Connor, E. E. Clive, Lucien Prival, O. P. Heggie, Dwight Frye, Reginald Barlow, Mary Gordon, Anne Darling
Nominaciones al Oscar Gilbert Kurland (sonido)

«¡He sido maldecido por sumergirme en los misterios de la vida!»

Dr. Henry Frankenstein (Colin Clive)

La Universal tuvo que esperar casi cuatro años antes de que James Whale aceptara finalmente la oferta de dirigir la continuación de su película de 1931 *El doctor Frankenstein*, que fue un éxito de taquilla. Pero la espera valió la pena: bajo el control casi total del director (el productor, Carl Laemmle Jr. estuvo de vacaciones en Europa durante la mayor parte del rodaje), *La novia de Frankenstein* es una sorprendente mezcla de terror y comedia que en muchos aspectos resultó superior al original.

Aunque Boris Karloff se opuso, se decidió que el monstruo debía ser capaz de pronunciar unas cuantas palabras escogidas. Esta humanización hace que sea más completo y más fiel a la novela de Mary Shelley, y su búsqueda desesperada de una compañera amistosa difícilmente podría ser más conmovedora. Aunque, desde luego, este aspecto se minimizó a petición de la censura, en *La novia de Frankenstein* el monstruo se muestra principalmente como una figura parecida a Cristo a la que sus circunstancias y el temor que inspira en la sociedad empujan a matar. Hasta a la compañera monstruosa destinada exclusivamente a él le repele su aspecto físico al verlo por primera vez. Sin duda, la novia que encarna Elsa Lanchester sigue siendo uno de los seres más asombrosos que jamás se hayan visto en la pantalla: su apariencia es todavía uno de los grandes momentos del género de terror, con un cuerpo momificado, una voz sibilante que hace pensar en los graznidos de un cisne, y un extraño peinado egipcio con mechas blancas y negras.

El argumento depende mucho de los contrastes acusados que hacen que el espectador pase súbitamente del terror al patetismo. El peculiar sentido del humor de Whale, que a menudo se ha calificado de amanerado, corre principalmente a cargo de Minnie (Una O'Connor), la criada, junto con la actuación escandalosamente afeminada de Ernest Thesiger, que encarna la diabólica figura del doctor Pretorius.

El inmenso interés de *La novia de Frankenstein* nace también del retrato que hace de las relaciones entre los sexos, un retrato que muchos consideran transgresor al menos en potencia. La introducción de un segundo científico loco (Pretorius) que obliga a Henry Frankenstein (Colin Clive) a dar vida de nuevo, pone de relieve una de las fundamentales e inquietantes consecuencias implícitas del mito de Shelley: la (pro)creación como algo que solo alcanzan los hombres. **FL**

i

Para interpretar a la novia, Lanchester, que apenas medía metro sesenta, tuvo que ponerse zancos para llegar a los dos metros diez.





El capitán Blood Michael Curtiz, 1935
Captain Blood

EE.UU. (Cosmopolitan, First National, Warner Bros.), 119 min, b/n
Idioma inglés, francés
Producción Harry Joe Brown, Gordon Hollingshead, Hal B. Wallis
Guión Casey Robinson, basado en la novela de Rafael Sabatini
Fotografía Ernest Haller, Hal Mohr
Música Erich Wolfgang Korngold, Liszt
Intérpretes Errol Flynn, Olivia de Havilland, Lionel Atwill, Basil Rathbone, Ross Alexander, Guy Kibbee, Henry Stephenson, Robert Barrat, Hobart Cavanaugh, Donald Meek, Jessie Ralph, Forrester Harvey, Frank McGlynn Sr., Holmes Herbert, David Torrence
Nominaciones al Oscar Erich Wolfgang Korngold (mejor película: no otorgado), Michael Curtiz (director), Casey Robinson (guión), Leo F. Forbstein (banda sonora), Nathan Levinson (sonido)

i

Flynn trabajó con el director Curtiz en doce filmes de aventuras, pero ambos sentían mutua antipatía.

Quintaesencia de las aventuras de capa y espada dirigida por el experto Michael Curtiz, *El capitán Blood* convirtió al atractivo actor australiano Errol Flynn en una estrella. Su magnetismo animal causó una enorme impresión a Jack Warner, que le dio una oportunidad. Es la primera de una serie de películas románticas de época en las que Flynn forma pareja con Olivia de Havilland, cuya dulce belleza era un complemento encantador de la exuberancia y el atractivo sexual del atlético actor.

Flynn encarna a un honorable médico irlandés del siglo XVII, Peter Blood, que es condenado injustamente a la deportación y la esclavitud en el Caribe, donde lanza pullas insolentes y miradas sugestivas a la refinada señorita De Havilland. Tras dirigir una fuga, se convierte en pirata, azote vengativo de los mares, y establece una precaria alianza con el ruin bucanero francés Basil Rathbone. Las relaciones entre ellos se hacen tensas cuando se pelean por el botín y la bella cautiva, De Havilland. El resultado es un duelo a muerte, la primera de sus famosas y emocionantes luchas a espada en la pantalla. *El capitán Blood* tiene todo lo que cabe pedir de una cinta del género: batallas navales y aceros que lanzan destellos, un héroe gallardo, una heroína en peligro pero valerosa, degolladores, sombreros adornados con plumas, agravios reparados, tipos que se columpian como gimnastas en los mástiles y una partitura enardecedora de Erich Wolfgang Korngold. Muy divertida. **AE**

Sombrero de copa Mark Sandrich, 1935
Top Hat

EE.UU. (RKO), 101 min, b/n
Idioma inglés
Producción Pandro S. Berman
Guión Allan Scott, Dwight Taylor
Fotografía David Abel
Música Irving Berlin, Max Steiner
Intérpretes Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Erik Rhodes, Eric Blore, Helen Broderick
Nominaciones al Oscar Pandro S. Berman (mejor película), Carroll Clark, Van Nest Polglase (dirección artística), Irving Berlin (banda sonora), Hermes Pan (coreografía)

No hay ningún clásico indiscutible entre los musicales que Fred Astaire y Ginger Rogers hicieron a mediados del decenio de 1930 —todos son en su mayor parte maravillosos aunque con defectos importantes—, si bien probablemente *Sombrero de copa* es el que más cerca está de serlo. Su argumento sigue la fórmula básica de la serie: Fred se enamora en el acto de Ginger, pero un estúpido malentendido (en este caso Ginger lo confunde con su amigo casado) alimenta la hostilidad de la joven hasta los últimos momentos.

El director es el infravalorado Mark Sandrich, cuyo toque impecablemente superficial maximiza la destreza lujosa y sincopada que tan esencial es para la serie. El número más famoso de la película es «Top Hat», que presenta las filigranas que Fred y un grupo de caballeros tocados con sombrero de copa hacen con sus bastones, pero el corazón de *Sombrero de copa* son sus dos grandes dúos románticos, «Isn't this a Lovely Day» y «Cheek to Cheek», el primero enmarcado en un quiosco de música de Londres durante una tempestad de truenos y el segundo, junto a los centelleantes canales de la versión hortera y art déco de Venecia que ofrece la RKO. Estos bailes, que progresan de la resistencia a la entrega, son el arma principal que emplea Fred para conquistar a Ginger, pero sería un error ver este proceso como una sencilla conquista sexual. Como deja claro el regocijo reprimido de Ginger, los dos personajes abordan con ironía sus respectivos papeles de amante del baile y muchacha difícil de conquistar y colaboran para prolongar e intensificar un juego erótico de una elegancia deliciosa. **MR**

Sueño de amor eterno Henry Hathaway, 1935
Peter Ibbetson

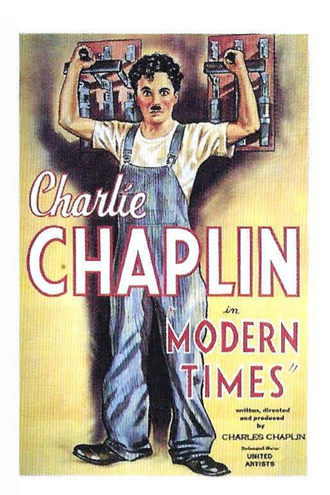
EE.UU. (Paramount Pictures), 88 min, b/n
Producción Louis D. Lighton
Guión Vincent Lawrence, Waldemar Young
Fotografía Charles Lang
Música Ernst Toch
Intérpretes Gary Cooper, Ann Harding, John Halliday, Ida Lupino, Douglass Dumbrille, Virginia Weidler, Dickie Moore, Doris Lloyd, Gilbert Emery, Donald Meek, Christian Rub, Elisa Buchanan
Nominaciones al Oscar Irvin Talbot (banda sonora)

Este drama romántico de Henry Hathaway sigue siendo una de las producciones americanas más extrañas de la década de 1930. Es la historia de un amor entorpecido por las divisiones de clase que podría haberse convertido fácilmente en otro producto en serie del estudio, de no ser por el curioso giro al que se enfrentan los amantes en los últimos fotogramas.

Gogo y Mimsey están enamorados desde la niñez, pero se ven separados cuando la madre del niño muere. Llevado a Inglaterra, Gogo crece como Peter Ibbetson (Gary Cooper), se convierte en arquitecto y recibe el encargo de diseñar un edificio para el duque de Towers. En lugar de hacerlo, vive una historia de amor con la esposa, Mary (Ann Harding), que no es otra que su antigua novia Mimsey. El duque los descubre juntos y, tras un forcejeo, Peter lo mata en defensa propia. El tribunal lo condena a pena de cárcel, pero ello no podrá separar a la pareja, que se reúne cada noche en sus sueños.

Si Salvador Dalí causó revuelo con sus decorados para *Encadenados* (1945), de Alfred Hitchcock, fue la cinta de Hathaway la que mejor transmitió el espíritu del movimiento surrealista.

Pocas películas están a la altura del arrebatador y tortuoso romanticismo de *Sueño de amor eterno*. **IHS**



EE.UU. (Charles Chaplin, United Artists)
87m BW **Producción** Charles Chaplin
Guión Charles Chaplin
Fotografía Ira H. Morgan, Roland Totheroh
Música Charles Chaplin
Intérpretes Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Tiny Sandford, Chester Conklin, Hank Mann, Stanley Blystone, Al Ernest Garcia, Richard Alexander, Cecil Reynolds, Mira McKinney, Murdock MacQuarrie, Wilfred Lucas, Edward LeSaint, Fred Malatesta

«En Tiempos modernos, *Chaplin demuestra una vez más lo que el mundo entero ya ha reconocido: que es el mayor artista de la era del cine mudo.»*

***The Guardian*, 1936**

i

En el filme, las voces humanas son percibidas solo a través de objetos mecánicos, como radios o fonógrafos.

Tiempos modernos Charles Chaplin, 1936

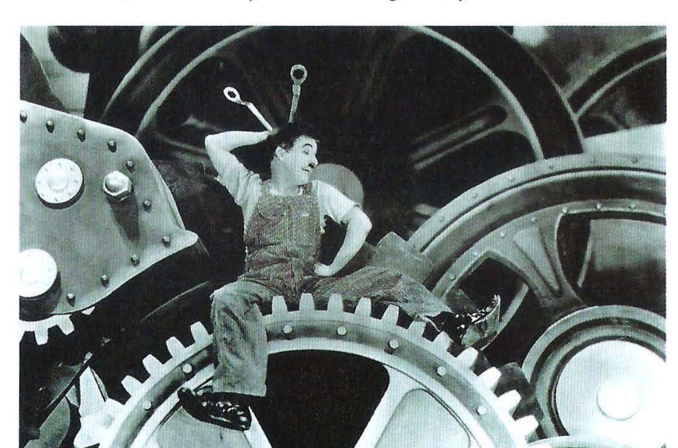
Modern Times

Tiempos modernos fue la última película en la que Charles Chaplin encarnó el personaje de Charlot que había creado en 1914 y que le había reportado fama y afecto universales. En los años intermedios el mundo había cambiado. Al nacer el personaje, el siglo XIX todavía estaba cerca. En 1936, después de la Gran Depresión, Charlot se enfrentó a angustias que no son tan distintas de las del siglo XXI: pobreza, paro, huelgas y rompehuelgas, intolerancia política, desigualdades económicas, la tiranía de la máquina y los narcóticos. Eran problemas que habían despertado una preocupación muy honda en Chaplin durante una gira mundial de dieciocho meses que hizo entre 1931 y 1932 y en la que había observado el auge del nacionalismo y los efectos sociales de la Depresión, el paro y la automatización. En 1931, en una entrevista para la prensa, declaró: «El paro es la cuestión vital [...]. La maquinaria debería beneficiar a la humanidad; no debería significar la tragedia y el paro».

Chaplin ilumina estos problemas con el reflector de la comedia y transforma a Charlot en uno de los millones de seres que trabajan en fábricas de todo el mundo. Primero se le ve como el obrero enloquecido por su trabajo monótono, inhumano, atendiendo a una cinta transportadora al tiempo que es utilizado como conejillo de Indias para probar una máquina que servirá para dar de comer a los obreros mientras trabajan. Excepcionalmente, Charlot encuentra una compañera en su batalla con este mundo nuevo: una joven (Paulette Goddard) a cuyo padre han matado en una huelga y que hace causa común con él.

Al estrenarse *Tiempos modernos*, el cine sonoro ya contaba cerca de un decenio de antigüedad. Chaplin consideró la posibilidad de hacer una película hablada e incluso preparó un guión, pero finalmente reconoció que Charlot dependía de la pantomima muda. En un momento de la película, con todo, oímos su voz cuando, contratado como camarero cantante, improvisa la canción en una maravillosa imitación de la lengua italiana.

Concebida en cuatro «actos», cada uno de los cuales equivale a una de sus viejas comedias de dos rollos, muestra un Chaplin todavía sin rival como creador de comedias visuales. La película continúa siendo un comentario válido de la supervivencia humana en las circunstancias industriales, económicas y sociales del siglo XX... y tal vez del XXI. **DR**



En alas de la danza George Stevens, 1936

Swing Time

EE.UU. (RKO), 103 min, b/n
Idioma inglés
Producción Pandro S. Berman
Guión Erwin Gelsey, Howard Lindsay, Allan Scott, basado en el relato *Portrait of John Garnett*, de Elwin Gelsey
Fotografía David Abel
Música Jerome Kern, Dorothy Fields
Intérpretes Fred Astaire, Ginger Rogers, Victor Moore, Helen Broderick, Eric Blore, Betty Furness, Georges Metaxa
Oscar Jerome Kern, Dorothy Fields (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Hermes Pan (coreografía)

«Mi talento está en el juego, Pop. Bailar está bien, pero no tiene futuro.»

John «Lucky» Garnett (Fred Astaire) a «Pop» Cardetti (Victor Moore)

La fantasía de canciones y bailes *En alas de la danza* es un espectáculo audiovisual organizado alrededor de un musical cuya acción transcurre entre bastidores. No cabe duda de que se trata de un hito del cine de mediados de los treinta y es también un anticipo de lo que sucedería en la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers.

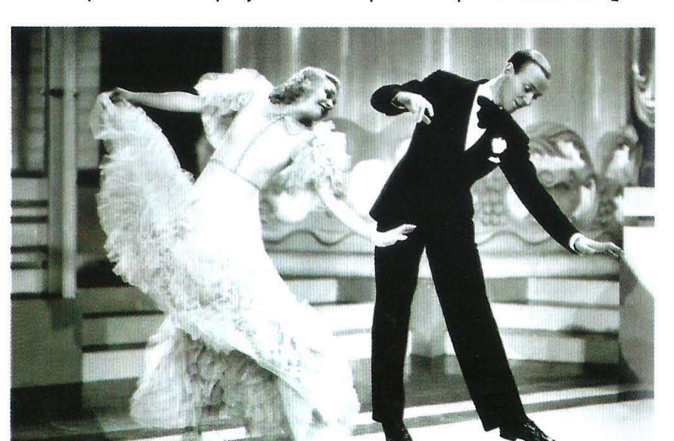
Creada por Pandro S. Berman, el legendario productor de la RKO, *En alas de la danza* cuenta la historia de Lucky Garnett (Fred Astaire), estimado bailarín y prometido de la agradable pero sosa Margaret Watson (Betty Furness). Cuando Garnett se ve obligado a reunir una cuantiosa dote para casarse, la pareja aplaza sus planes matrimoniales para que pueda ir a Nueva York en busca de fortuna. Allí conoce a Penny (Ginger Rogers), de la que se enamora de verdad, y en lo sucesivo la película narra diversos incidentes antes de permitirles caer uno en brazos del otro.

Naturalmente, hay varias escenas de malentendidos, unos cuantos giros del argumento que distan de ser trágicos y un final feliz, a pesar de breves períodos de sinsabores y nervios. Sin embargo, el propósito innegable de la cinta es presentar sus números musicales, varios de los cuales forman parte del canon del género. Jerome Kern escribió la música y Dorothy Fields aportó la letra de la mayoría de las canciones. Entre los dos crearon la base de la banda sonora, aunque la energía, el brío y la alegría de Astaire y Rogers son lo que hace brillar cada uno de los números con la añadidura del movimiento y los zapatos de claqué.

De los momentos más destacados hay que señalar los dos solos de Lucky, «The Way You Look Tonight», interpretada en un club nocturno, y «Never Gonna Dance», canción triste e irónica en vista del reconocido talento del actor para caminar en el aire. Un par de dúos amplían el repertorio, «Waltz in Swing Time», con Astaire y Rogers, y, por supuesto, su famosa intepretación de «A Fine Romance». Pero es muy posible que el número más sensacional sea «Bojangles of Harlem», en el que Lucky aparece mezclado con el coro y con el rostro pintado de negro. No cabe duda de que se trata de un homenaje a su formación y a la herencia recibida de sus predecesores, aunque también es un ejemplo anticuado y posiblemente ofensivo de historia cultural. El número culmina con Astaire bailando por triplicado consigo mismo, efecto que se obtiene por medio de proyecciones en pantallas posteriores. **GC-Q**

i

Se necesitaron casi cincuenta tomas para rodar «Never Gonna Dance». Al acabar, los pies de Ginger Rogers sangraban.





El secreto de vivir Frank Capra, 1936

Mr. Deeds Goes to Town

EE.UU. (Columbia), 115 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frank Capra
Guion Clarence Budington Kelland, Robert Riskin
Fotografía Joseph Walker
Música Howard Jackson
Intérpretes Gary Cooper, Jean Arthur, George Bancroft, Lionel Stander, Douglass Dumbrille, Raymond Walburn, H. B. Warner, Ruth Donnelly, Walter Catlett, John Wray
Oscar Frank Capra (director)
Nominaciones al Oscar Frank Capra (mejor película), Robert Riskin (guión), Gary Cooper (actor), John P. Livadary (sonido)

Es la película que inventó el género de la comedia disparatada y consolidó la visión que Frank Capra tenía de la vida en Estados Unidos, con el apoyo de los valores tradicionales de las provincias contra la sofisticación interesada de la gran ciudad.

Longfellow Deeds (Gary Cooper) es un poeta del Vermont rural cuya vida cambia, y no para mejorar, cuando hereda a su tío multimillonario, cuyos abogados neoyorquinos (acostumbrados a quedarse con el dinero) tratan de convencerle para que siga teniéndolos en nómina. Después de varios percances y de una excursión a Manhattan, Deeds se convence de que el dinero no le hará ningún bien e intenta repartirlo y dotar de fondos a una comuna rural para agricultores desplazados. Los abogados lo llevan inmediatamente a los tribunales y afirman que está loco, porque nadie en su sano juicio regalaría tanto dinero. Crucial para la liberación final de Deeds es Babe Bennett (Jean Arthur), reportera dada a bromear que primero se aprovecha de la ingenuidad del pueblerino con el fin de poder escribir cáusticos artículos en exclusiva sobre el «Hombre Cenicienta». Sin embargo, el idealismo de Deeds transforma a Babe, cuyo testimonio hace que el tribunal se decante a favor del pobre.

Llena de brillantes momentos cómicos, la película es un himno al antimaterialismo y a la vida sencilla en la mejor tradición de Henry David Thoreau. **RBP**

i

Jean Arthur no vio el filme hasta 1972, junto a Frank Capra, en un festival de cine.

Al servicio de las damas Gregory La Cava, 1936

My Man Godfrey

EE.UU. (Universal), 94 min, b/n
Idioma inglés
Producción Gregory La Cava, Charles R. Rogers
Guión Eric Hatch, Morrie Ryskind, basado en la novela de Eric Hatch
Fotografía Ted Tetzlaff
Música Charles Previn, Rudy Schrager
Intérpretes William Powell, Carole Lombard, Alice Brady, Gail Patrick, Eugene Pallette, Alan Mowbray, Jean Dixon, Molly, Mischa Auer, Carlo, Robert Light, Pat Flaherty
Nominaciones al Oscar Gregory La Cava (director), Eric Hatch, Morrie Ryskind (guión), William Powell (actor), Mischa Auer (actor de reparto), Carole Lombard (actriz), Alice Brady (actriz de reparto)

Puede que Gregory La Cava, uno de los maestros de las comedias elegantes, no tuviera la conciencia social más dolida del Hollywood de los años treinta. Pero estaba dotado para la sátira con ribetes sociales y políticos, lo cual se advierte claramente en películas como *El despertar de una nación* (1933), *Sucedió una vez* (1935) y especialmente *Al servicio de las damas*, su obra más memorable. Rodado a finales de la era de la Depresión, este clásico de la comedia disparatada trata de un pobre vagabundo, Godfrey (William Powell), que es contratado como mayordomo, como parte de un juego, por un grupo de miembros de la alta sociedad de Park Avenue. Después de unas cien frases chispeantes, Godfrey tiene completamente dominada la casa, ha encantado a la bella Irene (Carole Lombard), ha demostrado que el gigoló (bueno, en la película se le llama *protegido* a causa del código de producción) de la atolondrada madre de Irene es un timador y ha ayudado a su malhumorado padre a evitar la bancarrota y la cárcel por fraude.

Nadie se lleva una sorpresa cuando se sabe que el Godfrey solo se hacía pasar por vagabundo, por lo que puede casarse con la distinguida señorita de sus sueños. Para entonces la cámara ya ha mostrado a la clase alta como un hatajo de idiotas narcisistas e infantiles. Sin duda esta fue una de las razones del considerable éxito que obtuvo la película entre el gran público de la época. *Al servicio de las damas* pierde parte de su mordacidad en la segunda mitad, en la que el tono de cuento de hadas predomina sobre los otros ingredientes y la película termina con una perogrullada: ¡el dinero no lo es todo! Pero, a pesar de ello, se las arregla para cautivar al público mediante la pura inteligencia de su ingenioso guión, escrito por el novelista Eric Hatch y Morrie Ryskind. Posee lo que distingue a una verdadera gran película, a saber: unos diálogos y personajes perfectos. El ritmo de La Cava es a veces rapidísimo, con duelos verbales que parecen ráfagas de ametralladora en todas las escenas, y su economía narrativa es tan natural que la película podría servir de prototipo del cine clásico de Hollywood. Aunque hace casi setenta años que se estrenó, *Al servicio de las damas* ha resistido de forma notable el paso del tiempo y sería fácil rehacerla para cualquier público. **MT**

«Tommy, existe un proceso mental muy peculiar denominado pensar. No sabrás mucho acerca de ello...»

Godfrey (William Powell)



i

Powell y Lombard estuvieron casados dos años. Se divorciaron tres años antes de rodar juntos el filme.

Le roman d'un tricheur Sacha Guitry, 1936

Francia (Cinéas), 85 min, b/n
Idioma francés
Producción Serge Sandberg
Guión Sacha Guitry
Fotografía Marcel Lucien
Música Adolphe Borchard
Intérpretes Sacha Guitry, Marguerite Moreno, Jacqueline Delubac, Roger Duchesne, Rosine Deréan, Elmire Vautier, Serge Grave, Pauline Carton, Fréhel, Pierre Labry, Pierre Assy, Henri Pfeifer, Gaston Dupray

Considerada por muchos la obra maestra de Sacha Guitry —aunque tiene una competidora en su filme *Las perlas de la corona*, de 1937—, esta proeza de 1936 puede verse como una especie de concierto para la forma especial de inteligencia frágil de este escritor-director-intérprete. Después de una secuencia de créditos que nos presenta los intérpretes y realizadores de la película, *Le roman d'un tricheur* es una crónica retrospectiva de cómo el pequeño protagonista (encarnado por el propio Guitry) aprendió a beneficiarse de las trampas en el transcurso de su vida.

Cineasta notoriamente anticinematográfico cuyo primer amor era el teatro, Guitry, a pesar de ello, tenía dotes para el cine cuando se trataba de adaptar sus obras teatrales (o en este caso su novela *Memoires d'un tricheur*) a la pantalla. *Le roman d'un tricheur* produce la impresión de ser una película muda animada y elegantemente inventiva, en la que el personaje de Guitry hace de conferenciante sin aparecer en la pantalla. Impresionó a François Truffaut lo suficiente para impulsarle a afirmar que Guitry era un hermano francés de Ernst Lubitsch, aunque es claro que Guitry difiere de este maestro del romance continental en la forma en que su propia personalidad se impone siempre a la de sus personajes. **JS**

Margarita Gautier George Cukor, 1936
Camille

EE.UU. (MGM), 109 min
Idioma inglés
Producción David Lewis, Bernard H. Hyman
Guión Zoe Akins, basado en la novela y obra teatral *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas hijo
Fotografía William H. Daniels, Karl Freund
Música Herbert Stothart, Edward Ward
Intérpretes Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Jessie Ralph, Henry Daniell, Lenore Ulric, Laura Hope Crews, Rex O'Malley
Nominaciones al Oscar Greta Garbo (actriz)

Margarita Gautier, de George Cukor, es uno de los triunfos del primer cine sonoro, una exhibición de actuaciones soberbias a cargo de Greta Garbo y Robert Taylor, con el apoyo de dos puntales, Lionel Barrymore y Henry Daniell. Cukor evoca justo los elementos necesarios del París de mediados del siglo XIX para lograr una estilización melodramática conmovedora de lo que es tal vez la obra teatral popular más famosa que nunca se haya escrito, adaptación de Alexandre Dumas hijo de su propia sensacional novela. Gracias al ingenioso y sugestivo diálogo, el guión hace que los personajes del novelista cobren vida ante los ojos de los espectadores.

Margarita Gautier (Garbo), llamada Camille por su amor a las camelias, es una «cortesana» que se enamora de su «compañero», Armand Duval (Taylor), vástago de una familia influyente. Su relación, que nunca podrá legitimarse a causa de los dudosos antecedentes de Camille, termina en dos escenas famosas que siempre han gustado mucho a las actrices. En la primera, el padre de Armand persuade a Camille de que deje a su hijo para que pueda hacer carrera como diplomático. Con el corazón destrozado, Camille rechaza a Armand con una mentira (le dice que ha dejado de interesarle). Armand vuelve más tarde y la encuentra en su lecho de muerte, donde Camille expira mientras él llora desconsolado. La Oficina Breen, encargada de velar por el cumplimiento del entonces reaccionario código de producción de la industria del cine, también debió de sentirse conmovida por esta historia de amores prohibidos y trágicos y exigió solo una escena en la cual la pareja romántica «ilícita», hace votos de amor eterno. **RBP**

1936

La vida futura William Cameron Menzies, 1936
Things to Come

GB (Londres), 100 min, b/n
Idioma inglés
Producción Alexander Korda
Guión H. G. Wells, basado en su novela *The Shape of Things to Come*
Fotografía Georges Périnal
Música Arthur Bliss
Intérpretes Raymond Massey, Edward Chapman, Ralph Richardson, Margaretta Scott, Cedric Hardwicke, Maurice Braddell, Sophie Stewart, Derrick De Marney, Ann Todd, Pearl Argyle, Kenneth Villiers, Ivan Brandt, Anne McLaren, Patricia Hilliard, Charles Carson

«Si no acabamos con la guerra, la guerra lo hará con nosotros.»

John Cabal (Raymond Massey)

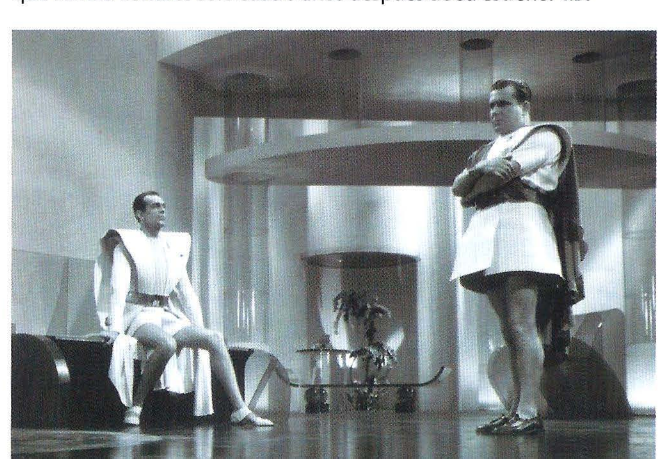
La versión cinematográfica de William Cameron Menzies de las especulaciones de H. G. Wells sobre el futuro del mundo después de que una desastrosa Segunda Guerra Mundial destruya la civilización europea es tal vez la primera auténtica película de ciencia ficción. Solo *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, anticipa una visión del futuro como resultado de los cambios tecnológicos y la consiguiente evolución política, pero la cinta de Lang no ofrece un análisis detallado similar al de *La vida futura* del nuevo rumbo que podría tomar la historia. De hecho, pocas películas de ciencia ficción se preocupan tanto como *La vida futura* por adoptar una actitud rigurosamente histórica ante una profecía ficticia, y esto se debe quizá a que el propio Wells escribió el guión, basado en ideas que se encuentran en su popular libro *The Outline of History*.

Ni Wells ni Menzies se interesaron mucho por una narración impulsada por los personajes (todos los principales representan ideas importantes) y por este motivo la película ha parecido distante y poco interesante a muchos, efecto exacerbado por el hecho de que el argumento abarca todo un siglo de la historia. La segunda guerra europea dura veinticinco años y destruye la mayor parte del mundo, que retrocede hasta algo parecido al brutal feudalismo de la Alta Edad Media. Pero el progreso de la humanidad es inevitable, gracias a que el elemento intelectual y racional que hay en el hombre siempre resulta superior a su innato impulso de autodestrucción. *La vida futura* ofrece, pues, un giro más optimista de la interpretación freudiana del conflicto eterno entre Eros y Tánato, el amor y la muerte, en los asuntos humanos. Al igual que muchos escritores utópicos, Wells ve el futuro marcado de manera significativa por un mayor control humano del medio ambiente. Las últimas secuencias de la película, al igual que *Metrópolis*, aparecen dominadas por una visión de la ciudad del futuro. Fue en el tratamiento de estos aspectos arquitectónicos y de diseño artístico donde Menzies hizo su aportación más importante y eficaz.

Pese a la presencia de actores muy conocidos, lo más memorable en esta cinta insólita es su interés por una filosofía de la historia y de la naturaleza humana. Capta las angustias y las esperanzas de la Gran Bretaña de los años treinta y predice de forma escalofriante los bombardeos que sufriría Londres solo cuatro años después de su estreno. **RBP**

i

La vida futura, la producción británica más costosa hasta entonces, fue un fracaso de taquilla.





Desengaño William Wyler, 1936
Dodsworth

EE.UU. (Samuel Goldwyn), 101 min, b/n
Idioma inglés
Producción Samuel Goldwyn, Merritt Hulburd
Guión Sidney Howard, basado en la novela de Sinclair Lewis
Fotografía Rudolph Maté
Intérpretes Walter Huston, Ruth Chatterton, Paul Lukas, Mary Astor, David Niven, Gregory Gaye, Maria Ouspenskaya, Odette Myrtil, Spring Byington, Harlan Briggs, Kathryn Marlowe, John Payne
Oscar Richard Day (dirección artística)
Nominaciones al Oscar Samuel Goldwyn, Merritt Hulburd (mejor película), William Wyler (director), Sidney Howard (guión), Walter Huston (actor), Maria Ouspenskaya (actriz de reparto), Oscar Lagerstrom (sonido)

i

Astor, sumido en un mediático proceso de divorcio, dormía a veces en el decorado para evitar a la prensa.

La convincente adaptación que hizo William Wyler de la novela de Sinclair Lewis sobre la desintegración de un rico matrimonio estadounidense, representa la cima del cine inteligente de Hollywood. Walter Huston encarna a Dodsworth, magnate de la industria del automóvil que, tras vender su negocio, debe afrontar los retos de una jubilación opulenta y decide hacer un largo viaje por Europa con su esposa, Fran (Ruth Chatterton). El viaje hace que la pareja descubra la cultura y el refinamiento europeos. También descubre que cada uno de ellos quiere algo distinto de la vida, aunque ambos desean, cada uno a su manera, aplazar la llegada de la vejez.

Fran flirtea con algunos de los playboys que merodean por la periferia del mundillo de los ricos y la gente bien. Cada vez le cuesta más soportar las provincianas costumbres de Dodsworth. Este no logra reconciliarse con Fran y teme desesperadamente convertirse en un inútil.

Los aspectos más notables son su complejidad moral y su tono agridulce. Wyler se asegura de no presentar a Fran como la mala. Nos hace y simpatizar tanto con el marido como con la mujer. Algunos de los momentos más conmovedores tienen lugar cuando Fran ve cómo la vida ilusoria que ha tratado de crear se deshace a su alrededor. Huston está perfecto en este importante papel. Su personaje experimenta una transformación y de ser un magnate seguro de sí mismo, que ha triunfado por su propio esfuerzo, pasa a ser un hombre más viejo, abatido y más reflexivo. *Desengaño* es un grato recordatorio de que hubo un tiempo en que Hollywood hacía películas para adultos. **RH**

Un día en el campo Jean Renoir, 1936

Une partie de campagne

Francia (Panthéon) 40m BW
Idioma francés
Producción Pierre Braunberger
Guión Jean Renoir, basado en un relato de Guy de Maupassant
Fotografía Jean Bourgoin, Claude Renoir
Música Joseph Kosma
Intérpretes Sylvia Bataille, Georges St. Saens, Jane Marken, André Gabriello, Jacques B. Brunius, Paul Temps, Gabrielle Fontan, Jean Renoir, Marguerite Renoir

Uno de los recursos más potentes y perturbadores de la ficción cinematográfica es el epílogo que resumen las palabras «al cabo de unos años» y que suele llevarnos, con añoranza y tristeza, del tiempo concentrado de una historia en el cual todo fue brevemente posible al destino singular que vino después. Al terminar *Un día en el campo*, de Jean Renoir, vemos a Henriette (Sylvia Bataille) casada infelizmente con el hombre con el que se prometió al empezar, el estúpido oficinista Anatole (Paul Temps). Pero, entre estos dos extremos, nada es tan fijo ni seguro.

La película, que es la adaptación de un relato de Guy de Maupassant, tuvo un final distinto del que Renoir había pensado al principio. A pesar de ello, es una verdadera joya. Su acción central es el emparejamiento ilícito de dos aventureros locales, Rodolphe (Jacques Borel) y Henri (Georges D'Arnoux), con Henriette y su madre, Juliette (Jeanne Marken). Renoir construye un soberbio diagrama de contrastes entre estos personajes: Rodolphe y Juliette son lozanos, frívolos; mientras que Henri y Henriette aparecen abrumados por graves emociones. Así que lo que empezó, según dice Henriette, como «una especie de vago deseo» que pone de manifiesto tanto la belleza como el rigor de la naturaleza termina mal, al «pasar los años, con domingos tan melancólicos como los lunes». **AM**

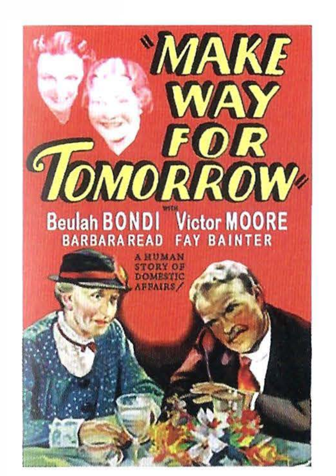
Pepe le Moko Julien Duvivier, 1937

Pépé-le-Moko

Francia (París), 90 min, b/n
Idioma francés
Producción Raymond Hakim, Robert Hakim
Guión Jacques Constant, Julien Duvivier
Fotografía Marc Fossard, Jules Kruger
Música Vincent Scotto, Mohamed Ygerbuchen
Intérpretes Jean Gabin, Mireille Balin, Gabriel Gabrio, Lucas Gridoux, Gilbert Gil, Line Noro, Saturnin Fabre, Fernand Charpin, Marcel Dalio, Charles Granval, Gaston Modot, René Bergeron, Paul Escoffier, Roger Legris, Jean Témerson

Pépé-le-Moko fue la película que consolidó el estrellato de Jean Gabin y definió su imagen en la pantalla, la de un personaje duro, conocedor de la calle, cínico por fuera pero con una vena romántica subyacente que será la causa de su perdición. En el papel de Pépé, delincuente francés expatriado que se ha convertido en el amo de la Casbah (el barrio árabe de Argel), disfruta de su poder, pero siente nostalgia de París. Cuando una hermosa turista francesa (Mireille Balin), encarnación de la patria añorada, capta su atención, la tentación se hace demasiado fuerte. Pero fuera de la Casbah, Pépé es vulnerable porque un policía incansable (Lucas Gridoux) está al acecho.

La habilidad con que el director, Julien Duvivier, evoca un ambiente crea una visión expresiva (aunque romántica) de la Casbah, exótico laberinto de callejuelas seprenteantes llenas de detalles cáusticos. *Pépé-le-Moko*, que toma prestados motivos de las clásicas películas de gángsteres de Hollywood y los sazona con fatídico romanticismo francés, prefigura la película negra. A lo largo de toda la cinta vemos imágenes de barrotes, rejas y vallas que subrayan que Pépé se encuentra atrapado en su pequeño feudo. Un clima de anhelo, de sueños juveniles perdidos y de deseos que nunca podrán cumplirse embarga la película. Este fatalismo fue la causa de que el régimen de Vichy la prohibiese durante la guerra, pero la gran acogida que encontró después de una ausencia temporal no hizo más que confirmar su condición de clásico. **PK**



EE.UU. (Paramount), 91 min, b/n
Idioma inglés
Producción Leo McCarey, Adolph Zukor
Guión Viña Delmar, basado en la novela *The Years Are So Long*, de Josephine Lawrence
Fotografía William C. Mellor
Música George Antheil, Victor Young, Sam Coslow, Leo Robin, Jean Schwartz
Intérpretes Victor Moore, Beulah Bondi, Fay Bainter, Thomas Mitchell, Porter Hall, Barbara Read, Maurice Moscovitch, Elisabeth Risdon, Minna Gombell, Ray Mayer, Ralph Remley, Louise Beavers, Louis Jean Heydt, Gene Morgan

«Gracias, pero me lo habéis dado por la película equivocada.»

Leo McCarey, al aceptar el Oscar por *Terrible verdad*, 1937

i

Beulah Bondi (n. 1889) era más joven que Elizabeth Risdon (n. 1887), que interpretaba a su hija Cora.

Make Way for Tomorrow Leo McCarey, 1937

En esta obra maestra sin par de uno de los más grandes directores estadounidenses, Victor Moore y Beulah Bondi encarnan a Bark y Lucy Cooper, una pareja anciana que sufre un desastre económico y se ve obligada a recurrir a la misericordia de sus hijos de mediana edad. Lo primero que hacen estos es separarlos para que las incomodidades que supone alojarlos puedan repartirse. Poco a poco la dignidad y la confianza en sí mismos de los ancianos se erosiona, hasta que ambos se avienen a que uno de ellos ingrese en una residencia geriátrica de Nueva York y el otro se vaya a California.

Todo elogio es poco para la dirección de Leo McCarey en este filme. Todos los actores son expansivos y naturales, y la generosidad con que trata a sus personajes no tiene límites. El director demuestra poseer un sentido exquisito para saber cuándo conviene dejar a la pareja protagonista para revelar las actitudes de los demás, sin sugerir que la compasión de estos es condescendiente o que su indiferencia es malvada, y sin forzarnos a derramar lágrimas o sentir rabia (lo cual sería una forma de perderlas). No hay nada artificioso en el tratamiento de la historia y, en consecuencia, tampoco hay modo de librarse de su patetismo.

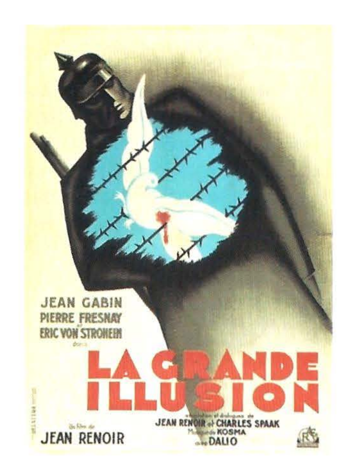
Dos ejemplos serán suficientes para indicar la extraordinaria discreción de la película. Durante la dolorosa secuencia en que la presencia de Lucy obstaculiza, sin que ella se dé cuenta, los intentos de su nuera de organizar una partida de bridge, Lucy recibe una llamada telefónica de Bark. Como Lucy habla en voz muy alta —uno de los diversos rasgos molestos que McCarey y el guionista Viña Delmar no titubean en atribuir a la pareja de ancianos—, los invitados hacen una pausa para escuchar. Sus reacciones (en las que no se hace hincapié, sino que simplemente se muestran) son una mezcla de enfado, malestar y pena.

La última parte de la película, que trata de la breve reunión de la pareja y de su espontáneo y postrer idilio en Manhattan, es sublime. McCarey hace que seamos conscientes de la comprensión de otras personas (un vendedor de coches, la muchacha del guardarropa, el gerente de un hotel, un director de orquesta), pero en ningún momento nos impone sus reacciones por medio de planos superfluos. Mientras tanto, Lucy y Bark aparecen constantemente juntos en las mismas composiciones. Por su apasionado compromiso con el universo privado de la pareja, *Make Way for Tomorrow* es verdadera y hondamente conmovedora. **Cfu**



La gran ilusión Jean Renoir, 1937

La grande illusion



Francia (R.A.C.), 114 min, b/n
Idioma francés, alemán, inglés
Producción Albert Pinkovitch, Frank Rollmer
Guión Jean Renoir, Charles Spaak
Fotografía Christian Matras
Música Joseph Kosma
Intérpretes Jean Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Julien Carette, Georges Péclet, Werner Florian, Jean Dasté, Sylvain Itkine, Gaston Modot, Marcel Dalio
Nominaciones al Oscar Frank Rollmer, Albert Pinkovitch (mejor película)
Festival de Venecia Jean Renoir (aportación artística en general, nominación a la Copa Mussolini)

«El teatro es demasiado profundo para mí. Prefiero la bicicleta.»

Teniente Maréchal (Jean Gabin)

A veces hace falta el horror de la guerra para revelar las cosas que todos tenemos en común. Esta ironía humanista es el concepto central de la obra maestra de Jean Renoir *La gran ilusión*, película enmarcada en la Primera Guerra Mundial que encuentra ligereza y fraternidad en un campo de prisioneros alemán. El teniente Maréchal (Jean Gabin) y el capitán De Boeldieu (Pierre Fresnay) son dos oficiales franceses que procuran sacar el mejor partido posible de la situación en que se encuentran con sus hombres, bajo la mirada vigilante del cortés comandante alemán Von Rauffenstein (Erich von Stroheim). Han creado un reflejo de la sociedad aristocrática basada en el honor y el orden, un sistema de respeto mutuo y protocolo que se apoya en años de tradición.

Pero es solo un oasis —o, mejor dicho, un espejismo— en medio del conflicto devastador, de ahí el título: la gran ilusión es creer que la clase social y la educación sitúan a estos oficiales por encima de la vulgaridad de la guerra cuando lo cierto es que las balas no distinguen una estirpe de otra. Excavan incansablemente un túnel para evadirse sin tener en cuenta que cuando vuelvan a ser libres, la falsa camaradería fomentada por el cautiverio dará paso a la dura realidad.

Uno de los aspectos más conmovedores de *La gran ilusión* es la sensación de que los personajes centrales son conscientes de esta verdad pero en su subsconciente desearían que las cosas pudiesen ser distintas. El espectador se da cuenta de que el melancólico comandante Von Stroheim realmente desearía relacionarse con los oficiales franceses en circunstancias diferentes, menos severas. Uno de los prisioneros del campo es Rosenthal (Marcel Dalio). Por fuera no es más que un judío, un recordatorio discordante de los males inminentes de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, durante la ocupación alemana de Francia *La gran ilusión* estaría prohibida a causa de la eficacia de su visión humanista, siempre oportuna.

La posibilidad de que la notable película de Renoir, con sus personajes memorables, sus temas que dan que pensar y sus interesantes diálogos, se perdiera para siempre debido a su punto de vista político nos recuerda de forma inequívoca la fuerza del cine y la capacidad de la ficción para expresar el tipo de verdades profundas y normas morales que utilizamos y necesitamos para dirigir nuestras vidas. **JKl**

i
En el filme, Gabin lleva el uniforme que Renoir utilizó como piloto de avión durante la Primera Guerra Mundial.



Stella Dallas King Vidor, 1937

EE.UU. (Samuel Goldwyn), 105 min, b/n
Idioma inglés
Producción Samuel Goldwyn, Merritt Hulburd
Guión Joe Bigelow, Harry Wagstaff Gribble, Sarah Y. Mason, Gertrude Purcell, Victor Heerman, basado en la novela de Olive Higgins Prouty
Fotografía Rudolph Maté
Música Alfred Newman
Intérpretes Barbara Stanwyck, John Boles, Anne Shirley, Barbara O'Neil, Alan Hale, Marjorie Main, George Walcott, Ann Shoemaker, Tim Holt, Nella Walker, Bruce Satterlee, Jimmy Butler, Jack Egger, Dickie Jones
Oscar Barbara Stanwyck (actriz), Anne Shirley (actriz de reparto)

Esta película ofrece un retrato emotivo de una mujer de clase obrera que posee la fuerza suficiente para sacrificarse con el fin de que su hija progrese en sociedad. La novela de Olive Higgins Prouty ya se había llevado con éxito al cine en 1925, pero, a diferencia de la versión muda de Henry King, la de Vidor goza de Barbara Stanwyck en el papel principal.

Stanwyck encarna a Stella como una mujer fuerte, seductora e inteligente. Es fácil comprender por qué el rico Stephen Dallas (John Boles) la encuentra atractiva cuando decide abandonar a su familia y trabajar por cuenta propia. Sin embargo, no mucho después de nacer la hija de la pareja, Laurel (Anne Shirley), Stephen quiere volver con su antigua novia. Stella cría a Laurel sola y dedica su vida a la felicidad de la niña, pero, al llegar a la adolescencia, Laurel se siente atraída por la vida más acomodada que lleva su padre y quiere vivir con él. Al principio Stella se resiste a ello, pero acaba por ceder y engaña a su hija al irse fingiendo que está borracha y que ya no le interesa la compañía de la joven. Laurel se marcha a casa de su padre y no tarda en casarse con un individuo de la alta sociedad en una boda fastuosa que su madre, con los ojos llenos de lágrimas, contempla por una ventana desde la calle.

Stella seguirá su camino, pero nunca volverá a cruzar la divisoria social que la separa de Laurel. Una historia conmovedora y muy sentida que, bajo la capaz dirección de Vidor, nunca cae en la sensiblería. **RBP**

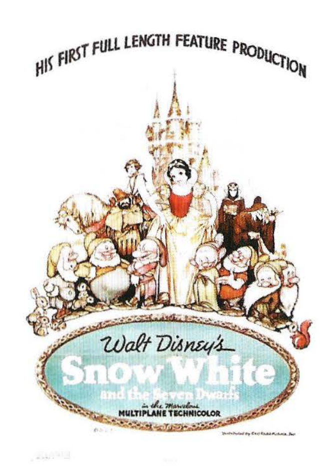
Ye Ban Ge Sheng Ma-Xu Weibang, 1937
(Canción de medianoche)

China (Xinhua), 123 min, b/n
Idioma mandarín
Producción Shankun Zhang
Guión Weibang Ma-Xu
Fotografía Boqing Xue, Xingsan Yu
Música Xinghai Xian (canción)
Intérpretes Menghe Gu, Ping Hu, Shan Jin, Chao Shi

El Fantasma de la ópera, novela de Gaston Leroux de 1919, ha dado origen a una veintena de películas. *Ye Ban Ge Sheng*, de Ma-Xu Weibang, rodada en Shanghai en 1936, es una de las más inspiradas. Ma-Xu (1905-1961) entró en el cine como diseñador de títulos, tras lo cual fue diseñador de producción, actor y director. Al final del período del cine mudo, había hecho seis filmes. Esta fue su segunda cinta sonora.

La película crea una atmósfera sombría y misteriosa desde el principio, con la llegada de una compañía ambulante de ópera a un teatro que está abandonado y en ruinas desde que aparentemente murió allí la gran estrella de la ópera Song Danping, diez años antes. La joven estrella de la compañía se encuentra a solas en el teatro, ensayando, cuando oye una hermosa voz que le guía mientras canta. Se trata, por supuesto, del fugitivo Song Danping, horriblemente desfigurado, que se revela y le cuenta su trágica historia, que vemos en una serie de escenas retrospectivas. El lamentable estado físico en que se encuentra es el resultado de las órdenes de un malvado señor feudal que veía con malos ojos el amor de Song por su hija. Desde entonces se ha escondido en el teatro, en espera de un cantante que pueda sustituirle e interpretar su gran creación operística. Song elige al joven cantante para este papel y también lo utiliza para enviar mensajes a su amor perdido, Li Xiaoxia, que ha enloquecido de pena.

La utilización magistral de la luz y las sombras está claramente inspirada por el cine expresionista alemán. **DR**



1937

EE.UU. (Walt Disney), 83 min, tecnicolor
Producción Walt Disney
Guión Ted Sears, Richard Creedon
Fotografía Maxwell Morgan
Música Frank Churchill, Leigh Harline, Paul J. Smith
Intérpretes Roy Atwell, Stuart Buchanan, Adriana Caselotti, Eddie Collins, Pinto Colvig, Marion Darlington, Billy Gilbert, Otis Harlan, Lucille La Verne, James MacDonald, Scotty Mattraw, Moroni Olsen, Harry Stockwell
Oscar (premio honorífico: una estatuilla de tamaño normal y siete en miniatura)
Nominaciones al Oscar Frank Churchill, Leigh Harline, Paul J. Smith (banda sonora)

«Ah, ¡ya está! Quien ha caído en un sueño profundo solo puede ser devuelto a la vida por el beso del primer amor. ¡Bah! No hay que temer nada.»

La Reina
(con la voz de Lucille La Verne)

i

Sergei Eisenstein dijo una vez que consideraba *Blancanieves* como el mejor filme jamás producido.

Blancanieves y los siete enanitos

Snow White and the Seven Dwarfs

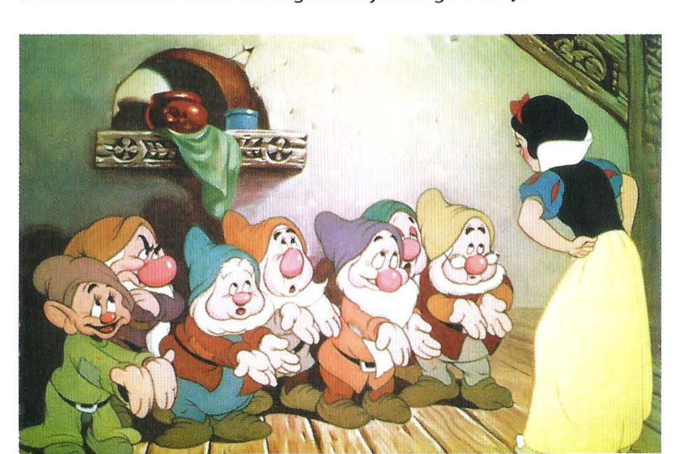
William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, y Ben Sharpsteen, 1937

Blancanieves y los siete enanitos empieza con un lento zoom que nos acerca a un inmenso castillo donde la malvada reina interroga a su espejo mágico con las inmortales palabras: «Espejito, espejito mágico, ¿quién es la más bella de todas?». La respuesta, huelga decirlo, es que la más bella es su virginal rival Blancanieves, que pronto será blanco de la vanidad de la reina. Al igual que el clásico cuento de los hermanos Grimm en que se basa la película, el espectador se ve atraído instantáneamente al interior de este mundo mágico y a veces terrorífico. Sin embargo, en su momento Hollywood consideró que la primera incursión de Walt Disney en los largometrajes de dibujos animados era una locura. ¿Quién aguantaría una película de este tipo que duraba noventa minutos?

Ni que decir tiene que *Blancanieves* respondió a esta pregunta retórica convirtiéndose en uno de los mayores éxitos de la historia del cine y consolidando la posición del estudio Disney como el más importante del mundo en el campo de los dibujos animados. De hecho, este era uno de los objetivos declarados que Disney pretendía alcanzar con la película. Ya había franqueado la barrera del sonido, en lo que se refiere a los dibujos animados, con *Steamboat Willie*, y unos cuantos años después introdujo el color en las películas de esta clase.

Inspirándose libremente en el cuento de los hermanos Grimm, Disney dio carta blanca a sus animadores, que llevaron a cabo un gran avance creativo. La película contiene numerosos gags, pero también está llena de emoción y consiste en una vertiginosa combinación de bellas imágenes y canciones pegadizas y duraderas como «Whistle While You Work» y «Some Day My Prince Will Come».

Es imposible exagerar el efecto de *Blancanieves*. No solo hizo que el estudio Disney se convirtiera en uno de los principales del mundo, sino que hizo progresar el cine de dibujos animados hasta tal punto que prácticamente no hubo otro avance hasta que empezaron a utilizarse ordenadores en este campo. *Blancanieves* fue un triunfo creativo que inspiró a centenares de imitadores, dio a luz un imperio y sigue siendo el modelo de casi todos los largometrajes del género. **JKI**





Capitanes intrépidos Victor Fleming, 1937
Captains Courageous

EE.UU. (MGM), 115 min, b/n
Idioma inglés
Producción Louis D. Lighton
Guión Marc Connelly, John Lee Mahin, Dale Van Every, basado en la novela de R. Kipling
Fotografía Harold Rosson
Música Franz Waxman
Intérpretes Freddie Bartholomew, Spencer Tracy, Lionel Barrymore, Melvyn Douglas, Charley Grapewin, Mickey Rooney, John Carradine, Oscar O'Shea, Jack La Rue, Walter Kingsford, Donald Briggs, Sam McDaniel, Bill Burrud
Oscar Spencer Tracy (actor)
Nominaciones al Oscar Louis D. Lighton (mejor película), Marc Connelly, John Lee Mahin, Dale Van Every (guión), Elmo Veron (montaje)

i

El deje fonético portugués de Spencer Tracy se basaba en el acento yiddish de sus inicios teatrales.

Rudyard Kipling murió en 1936 y, por tanto, no vivió lo suficiente para ver tres de sus libros adaptados a la pantalla el año siguiente, entre ellos la emocionante epopeya infantil de Victor Fleming *Capitanes intrépidos*. Freddie Bartholomew interpreta el papel de Harvey Cheyne, niño rico y mimado que, tras beberse seis gaseosas con helado, cae por la borda del transatlántico en el que viaja con su padre (Melvyn Douglas). Tiene la buena suerte de que lo recoja un pesquero de Gloucester cuya tripulación, de la que forma parte el bondadoso Manuel Fidello (Spencer Tracy), no se deja impresionar por su riqueza y su «posición». Los pescadores dejan que Harvey, que se siente humillado, se las arregle solo, pero, bajo la tutela de Manuel, el muchacho aprende el valor del trabajo arduo y de la verdadera destreza. Sin embargo, antes de que puedan regresar a puerto, Manuel muere en un accidente. En el puerto, Harvey es recibido por su padre, pero quiere quedarse con los pescadores. Con todo, después de un conmovedor acto en recuerdo de su difunto amigo, padre e hijo se reconcilian.

La estrella infantil Bartholomew interpreta de forma excelente. Y Tracy, con el pelo rizado y la cara cubierta de maquillaje oscuro, hace una imitación no menos excelente de un pescador portugués. Una de las mejores películas para niños que jamás haya producido Hollywood. **RBP**

La pícara puritana Leo McCarey, 1937

The Awful Truth

EE.UU. (Columbia), 91 min, b/n
Idioma inglés
Producción Leo McCarey, Everett Riskin
Guión Viña Delmar, basado en la obra de teatro de Arthur Richman
Fotografía Joseph Walker
Música Ben Oakland, George Parrish
Intérpretes Irene Dunne, Cary Grant, Ralph Bellamy, Alexander D'Arcy, Cecil Cunningham, Molly Lamont, Esther Dale, Joyce Compton, Robert Allen, Robert Warwick, Mary Forbes
Oscar Leo McCarey (director)
Nominaciones al Oscar Leo McCarey, Everett Riskin (mejor película), Viña Delmar (guión), Irene Dunne (actriz), Ralph Bellamy (actor de reparto), Al Clark (montaje)

Cuenta la leyenda que *La pícara puritana*, de Leo McCarey, se improvisó en gran parte de un día para otro. Esta leyenda concuerda a la perfección con el carácter de la película, en la que la espontaneidad, la picardía, la capacidad de reírse de la propia «comedia» (además de verla con los ojos de la persona que te está calando en ese momento) son tan importantes para su glorioso y cálido sentido del humor así como el estudio de lo que hay que hacer para que el matrimonio funcione.

Pero la estructura del guión, fuera cual fuese la forma de llegar a él, es satisfactoria. Empieza con una ruptura: Jerry (Cary Grant) y Lucy (Irene Dunne), creyendo cada uno de ellos que el otro es infiel, mentiroso y —lo peor de todo— desconfiado, deciden divorciarse. Lucy necesita la mitad de la película, que cuenta sus flirteos con Dan (Ralph Bellamy), para darse cuenta de que todavía quiere a Jerry. Pero entonces le toca a este el turno de liarse con alguien, una heredera alocada. Tras plantear esta situación, *La pícara puritana* se convierte en una película de carretera que lleva a una cabaña en el bosque con dos camas cuando solo quedan treinta minutos para que la sentencia de divorcio pase a ser definitiva.

McCarey perfecciona aquí todos los ingredientes de la comedia romántica, desde la oposición entre neoyorquinos y sureños hasta el papel de los juegos, las canciones y los bailes como medio de aclarar los afectos y las lealtades de los personajes. La película está llena de espléndidos personajes secundarios y muestras de inspiración, y tiene también un momento de seriedad desgarradora en el que Jerry y Lucy recuerdan el voto no oficial que hicieron al casarse.

De todas las grandes películas, puede que esta sea la que más difícil resulta describir con palabras. Esto tiene mucho que ver con sus bromitas expresadas sutilmente, en las que frases normales y corrientes se transforman por medio de la oportunidad, el ritmo y el tono: desde el «Será mejor que me vaya» que Lucy repite defensivamente y los tropiezos de Jerry con «Tulsa» hasta el exasperado «¡Mamá!» de Dan, pasando por la reacción de la sirvienta negra al ver el falso bronceado de Jerry: «¡Qué bien le sienta!». Sobre todo, la película es un monumento al puro y mágico encanto de sus estrellas. **AM**

«En primavera, la fantasía de un joven se convierte en todo lo que ha estado pensando durante el invierno.»

Jerry Warriner (Cary Grant)

i

El terrier («Mr. Smith») era Skippy, que también interpretaba a Asta, la mascota de Nick y Nora Charles en la serie *La cena de los acusados*.



La vida de Émile Zola William Dieterle, 1937
The Life of Emile Zola

EE.UU. (Warner Bros.), 116 min, b/n
Idioma inglés
Producción Henry Blanke
Guión Norman Reilly Raine, Heinz Herald, Geza Herczeg, basado en el libro de Matthew Josephson
Fotografía Tony Gaudio
Música Max Steiner
Intérpretes Paul Muni, Gale Sondergaard, Joseph Schildkraut, Gloria Holden, Donald Crisp, Erin O'Brien-Moore, John Litel, Henry O'Neill, Morris Carnovsky, Louis Calhern, Ralph Morgan, Robert Barrat
Oscar Henry Blanke (mejor película), Heinz Herald, Geza Herczeg, Norman Reilly Raine (guión), Joseph Schildkraut (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar William Dieterle (director), Heinz Herald, Geza Herczeg (guión), Paul Muni (actor), Anton Grot (dirección artística), Russell Saunders (ayudante al director), Max Steiner (banda sonora), Nathan Levinson (sonido)

Esta cinta de William Dieterle fue la continuación de su exitosa película biográfica de gran éxito *La tragedia de Louis Pasteur* (1935), con el actor Paul Muni en el papel de otro francés de principios e ideas progresistas que vence los prejuicios. Al principio Zola encuentra dificultades para hacerse un nombre como escritor, hasta la publicación de *Nana*, su sensacional novela sobre una prostituta. Un éxito sigue a otro y Zola se dispone a gozar de una próspera vejez cuando recibe la visita de la esposa de Alfred Dreyfus, oficial del ejército francés al que se acusa falsamente de espiar para los alemanes, por lo que es enviado a la Isla del Diablo. Zola siente un aguijón en la conciencia y, en una gran escena hecha a la medida para Muni, lee en voz alta su famoso artículo «*J'accuse*» ante el director de un periódico. En una secuencia de montaje típica de la Warner Brothers, el personal del periódico forma un corro para escucharle, las prensas imprimen el artículo y la gente corre a comprar el periódico.

Esta realización ganó el Oscar a la mejor película. Aunque Dreyfus fue víctima de los prejuicios antisemitas, ni una sola vez, en *La vida de Émile Zola*, se pronuncia la palabra *judío*. Es evidente que la Warner Brothers temía que en 1937, con la creciente ola de antisemitismo en Europa, las películas sobre los sentimientos contra los judíos inflamaran los prejuicios que pretendían denunciar. **EB**

Jezabel William Wyler, 1938
Jezebel

EE.UU. (First National, Warner Bros.), 103 min, b/n
Idioma inglés
Producción Henry Blanke, Hal B. Wallis, William Wyler
Guión Clements Ripley, Abem Finkel, John Huston, Robert Buckner, basado en la obra de teatro de Owen Davis
Fotografía Ernest Haller
Música Al Dubin, Max Steiner, Harry Warren
Intérpretes Bette Davis, Henry Fonda, George Brent, Margaret Lindsay, Donald Crisp, Fay Bainter, Richard Cromwell, Henry O'Neill, Spring Byington, John Litel, Gordon Oliver, Janet Shaw, Theresa Harris, Margaret Early, Irving Pichel
Oscar Bette Davis (actriz)
Nominaciones al Oscar Hal B. Wallis, Henry Blanke (mejor película), Fay Bainter (actriz), Ernest Haller (fotografía), Max Steiner (banda sonora)

Jezabel, el segundo de los más famosos retratos de una mimada belleza sureña que hizo Hollywood, ofreció a Bette Davis un vehículo perfecto para demostrar su talento de actriz en un papel que representó un gran avance en su carrera. Davis encarna a Julie Marsden, la más solicitada debutante en la Nueva Orleans del decenio de 1850, una sociedad que gobiernan rígidos códigos de comportamiento que la joven encuentra restrictivos. Prometida a un hombre del Norte, Preston Dillard (Henry Fonda), Julie no corta su relación con Buck Cantrell (George Brent), honorable caballero del Sur y la figura más simpática de la historia. Poco después, Preston abandona Nueva Orleans para regresar al Norte; cuando vuelve a la ciudad, está casado con otra mujer. Julie, empujada por su mal genio, provoca un duelo en el que Buck pierde la vida, y la muchacha se convierte en una paria, incluso para su propia familia. Pero luego se redime gracias a su heroico sacrificio durante un brote de fiebre amarilla al acompañar a Preston, que está muy enfermo, a la miserable isla donde se confina a las víctimas de la epidemia.

William Wyler hace uso de un generoso presupuesto y de un meticuloso diseño artístico en esta intrigante evocación de una época. *Jezabel* tiene mucho más de estudio de personajes que *Lo que el viento se llevó* (1939) a la vez que evita el mito de la plantación tan prominente en la otra película. La Nueva Orleans que nos muestra es un lugar decadente sin negritos que bailan, gobernado por una clase de plantadores empeñada en actuar de acuerdo con su celoso sentido del honor. **RBP**

Robin de los bosques

The Adventures of Robin Hood

Michael Curtiz y William Keighley, 1938

EE.UU. (First National, Warner Bros.), 102 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Henry Blanke, Hal B. Wallis
Guión Norman Reilly Raine, Seton I. Miller
Fotografía Tony Gaudio, Sol Polito
Música Erich Wolfgang Korngold
Intérpretes Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains, Patric Knowles, Eugene Pallette, Alan Hale, Melville Cooper, Ian Hunter, Una O'Connor, Herbert Mundin, Montagu Love, Leonard Willey, Robert Noble, Kenneth Hunter
Oscar Carl Jules Weyl (director artístico), Ralph Dawson (montaje), Erich Wolfgang Korngold (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Hal B. Wallis, Henry Blanke (mejor película)

Tanto si se considera una película de capa y espada como un romance con trajes de época o una parodia de la historia, *Robin de los bosques* es sencillamente la mejor producción de su género que jamás se haya hecho. Con el rey Ricardo en las Cruzadas, el reino es gobernado por su corrompido hermano Juan, que Claude Rains interpreta como un tirano sardónico que, al oír los gemidos que salen de una cámara de tortura, dice: «Ah, más quejas de nuestros amigos sajones a causa de los nuevos impuestos». El papel de sir Guy de Gisbourne, el menos gracioso pero más mortífero compinche de Juan, es interpretado con cortante maldad por el incomparablemente despiadado Basil Rathbone.

La dama más bella del país es Marian, una Olivia de Havilland increíblemente preciosa con su indumentaria color carne realzada por el tecnicolor. Pero es el proscrito despojado de sus bienes Robin de Locksley quien anima la intriga, con la vistosa perilla y el centelleo tasmanio de Errol Flynn que convierten a Robin en un raro héroe capaz de ser un embaucador desenfadado, un rebelde decidido y un romántico que se encarama al balcón donde le espera su amada. El ritmo veloz y la abundancia de personajes e incidentes son asombrosos: el argumento es tan complicado como el de una comedia de Shakespeare; las luchas a espada y las batallas con arcos y flechas causan auténtico deleite y la película termina con el triunfo del bien y los amantes unidos. **KN**

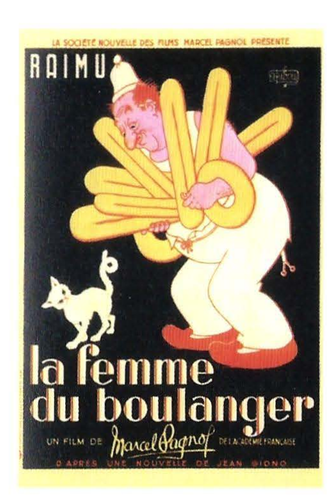
Ángeles con caras sucias Michael Curtiz, 1938

Angels with Dirty Faces

EE.UU. (First National), 97 min, b/n
Idioma inglés
Producción Samuel Bischoff
Guión Rowland Brown, John Wexley, Warren Duff
Fotografía Sol Polito
Música Max Steiner
Intérpretes James Cagney, Pat O'Brien, Humphrey Bogart, Ann Sheridan, George Bancroft, Billy Halop, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Huntz Hall, Bernard Punsly, Joe Downing, Edward Pawley, Adrian Morris, Frankie Burke
Nominaciones al Oscar Michael Curtiz (director), Rowland Brown (guión), James Cagney (actor)

Las películas de Michael Curtiz predican la responsabilidad social y *Ángeles con caras sucias* es su sermón más vehemente. Al hacerse mayores, Rocky y Jerry, dos amigos de un barrio conflictivo de Nueva York, se convierten en un notorio gángster (James Cagney) y un sacerdote combativo (Pat O'Brien), respectivamente. Una pandilla de adolescentes idolatra a Rocky hasta que el padre Jerry insta a su amigo, que ha sido condenado a muerte, a fingir que se acobarda cuando van a ejecutarle. En armonía con su misión didáctica, el estilo visual y las interpretaciones son enfáticos y escuetos hasta rozar lo caricaturesco.

Puede que Curtiz sea un moralista, pero no es dado al simplismo. La capitulación final de Rocky es una píldora difícil de tragar y el director no hace nada para dorarla. Rocky es un rebelde carismático y el padre Jerry es un pesado mojigato, pero la película no deja ninguna duda sobre cuál de las dos opciones contribuye más al bien de todos. El angustioso final, que es una pesadilla de detalles truculentos y sombras expresionistas en la que Rocky, que gimotea sin parar, es conducido a la silla eléctrica, sigue teniendo la virtud de enfurecer a los espectadores que no comparten el severo punto de vista moral de la película, pero, para el padre Mike, estas actitudes son sentimentales en el mejor de los casos e irresponsables en el peor. Amén. **MR**



Francia (Marcel Pagnol), 133 min, b/n
Idioma francés
Producción Leon Bourrely, Charles Pons
Guión Marcel Pagnol, basado en la novela *Jean le Bleu*, de Jean Giono
Fotografía Georges Benoît
Música Vincent Scotto
Intérpretes Raimu, Ginette Leclerc, Robert Vattier, Robert Bassac, Fernand Charpin, Edouard Delmont, Charles Blavette, Marcel Maupi, Maximilienne, Alida Rouffe, Odette Roger, Charles Moulin, Yvette Fournier, Charblay, Julien Maffre

«Tuvimos que utilizar el estudio... Raimu no podía rodar una escena larga en exteriores. El viento le molestaba. Hasta un árbol le molestaba.»

Marcel Pagnol, 1965

i

Joan Crawford fue la actriz escogida por Pagnol para interpretar a Aurélie, pero la actriz se negó porque no hablaba francés.

El pan y el perdón Marcel Pagnol, 1938

La femme du boulanger

Orson Welles opinaba que Raimu era uno de los actores más grandes de su tiempo y *El pan y el perdón* demuestra que estaba en lo cierto. Dirigida por Marcel Pagnol, la película cuenta la historia de Aimable Castanier, panadero de mediana edad (Raimu) de un pueblo de Provenza. Cuando su joven esposa, Aurélie (Ginette Leclerc), lo abandona por un guapo pastor, el consternado Aimable deja de elaborar pan, lo cual paraliza el pueblo. El sacerdote católico, el maestro izquierdista, el señor de la casa solariega y todos los habitantes del pueblo olvidan sus viejas rencillas y se confabulan para hacer que la esposa errante vuelva con su marido. La vida se reanuda felizmente.

Pagnol creó una joya cómica y una obra maestra del humanismo. Con sus actores de costumbre —Raimu, Fernand Charpin, Robert Vattier y otros— Pagnol anima una galaxia de personajes que son a la vez graciosos y conmovedores. Su toque ligero y el talento de los intérpretes trascienden los toscos estereotipos (el aristócrata mujeriego, el maestro pedante, la solterona cascarrabias, el marido cornudo) y crean un mundo en el cual cada uno de ellos tiene un papel claramente definido. La Provenza de Giono y Pagnol es conservadora y patriarcal (la opinión de la esposa apenas cuenta), pero es un mundo en el que los valores fundamentales compartidos —representados aquí por el pan, símbolo tanto cristiano como pagano— fortalecen la cohesión social.

La sobresaliente interpretación de Raimu alterna sin esfuerzo la teatralidad cómica con el realismo minimalista y convierte su divertido cornudo en un héroe trágico. Raimu era un excepcional actor de teatro que dominaba a la perfección el florido lenguaje y la expresión enfática del dialecto de Marsella. Su modernidad cinematográfica, sin embargo, nacía de su capacidad de pasar en cuestión de segundos a momentos de sobriedad, con lo cual daba a los mismos una extraordinaria fuerza emocional, como cabe ver en la escena más famosa del filme. Cuando la esposa arrepentida vuelve a casa, Raimu le da la bienvenida como si no hubiera pasado nada y se desahoga con una sustituta, Pomponnette, la gata descarriada, de manera sumamente vívida y conmovedora. Desafío a quien sea a no derramar lágrimas en este momento de alta comedia forzada. Puede que el título original hable de la mujer del panadero, pero no cabe duda de que la película pertenece a Raimu. **GV**





EE.UU. (RKO), 102 min, b/n
Idioma inglés
Producción Howard Hawks, Cliff Reid
Guión Hagar Wilde, Dudley Nichols
Fotografía Russell Metty
Música Roy Webb
Intérpretes Katharine Hepburn, Cary Grant, Charles Ruggles, Walter Catlett, Barry Fitzgerald, May Robson, Fritz Feld, Leona Roberts, George Irving, Tala Birell, Virginia Walker, John Kelly

«Cuando un hombre está luchando contra un leopardo en medio de un estanque, no está en condiciones de huir.»

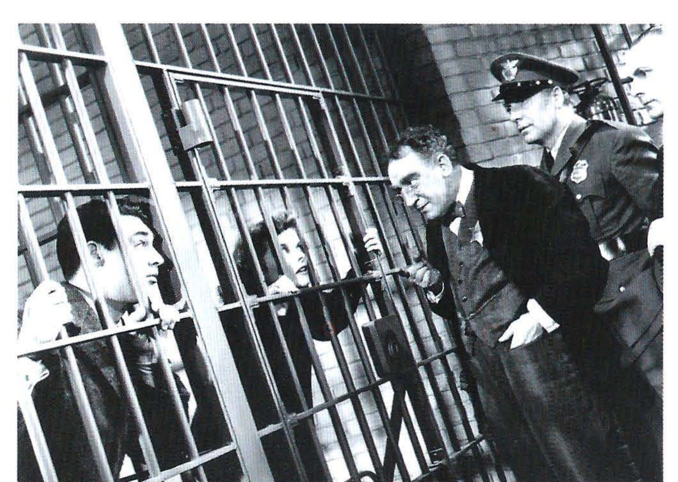
Dr. David Huxley (Cary Grant)

La fiera de mi niña Howard Hawks, 1938
Bringing Up Baby

La fiera de mi niña, ejemplo definitivo de la comedia disparatada, fue la primera de las seis películas que Howard Hawks debía hacer para la RKO de acuerdo con el contrato que firmó en 1937. Basada en un relato poco prometedor que trata de una joven pareja y su leopardo domesticado, el rodaje tardó cuarenta días más de lo previsto y rebasó el presupuesto. Ganó tan poco dinero al estrenarse en 1938 que la RKO despidió a Hawks y Katharine Hepburn tuvo que pagar a la productora para que rescindiese su propio contrato. Adelantada a su tiempo, su asombroso y vertiginoso ritmo y sus diálogos llenos de un ingenio encantador sentaron las pautas que en lo sucesivo seguirían todas las comedias de este tipo.

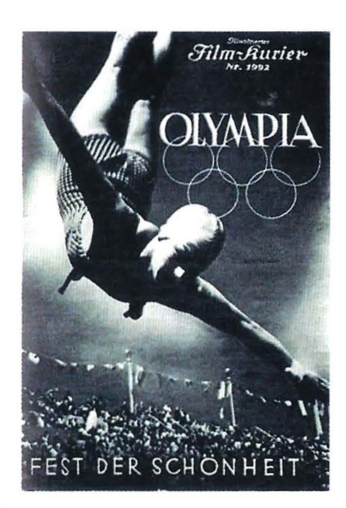
Cary Grant es el doctor David Huxley, paleontólogo guapo y despistado que se pasa la vida juntando los huesos de un brontosauro mientras su dominante prometida se dedica a desmontarle a él. Cuando solo falta un hueso para completar el proyecto para un museo, que ha durado cuatro años, Huxley se las arregla para echar a perder una entrevista en el campo de golf con un rico patrocinador en potencia. Huxley se encuentra en el campo con Susan Vance (Hepburn). Tan bien parecida y despistada como él, la muchacha le roba la pelota de golf y el mundo de Huxley cambia. Vance está dispuesta a hacer cualquier cosa para impedir que Huxley se case, y a tal efecto recurre a Baby, el leopardo domesticado que su hermano le ha enviado desde América del Sur, para distraer a Huxley. Cuando el perro de la familia entierra el precioso hueso de dinosaurio, la pareja ya va camino de la cárcel.

Su comicidad es real y oculta casi por completo su hábil análisis de las expectativas del decenio de 1930 sobre los géneros, el sexo y el matrimonio. Tan grande era la suspicacia del censor ante los significados más hondos y posiblemente sexuales del guión que pensó que el hueso perdido era una referencia a la pérdida de la masculinidad. La escena en que Huxley se viste con el femenino albornoz de Vance avivó la sospecha, toda vez que contiene una de las primeras apariciones populares de la palabra gay en un sentido que no es el de «felicísimo». Puede que la crítica detestara la película, que los espectadores no fueran a verla, y que el Oscar no le sonriera, pero *La fiera de mi niña* ha sido la última en reírse a costa de todos sus detractores. Una obra maestra. **KK**



i

El personaje de Huxley se inspiró en parte en la estrella del cine mudo Harold Lloyd, y a veces lucía sus típicas gafas de culo de botella.



Olimpíada Leni Riefenstahl, 1938

1ª parte: El festival de los pueblos
2ª parte: El festival de la belleza

Olympia
1. Teil - Fest der Völker
2. Teil - Fest der Schönheit

Alemania (IOC, Olympia Film, Tobis), 118 min y 107 min, b/n
Idioma alemán
Producción Leni Riefenstahl
Guión Leni Riefenstahl
Fotografía Wilfried Basse, Werner Bundhausen, Leo De Lafrue, Walter Frentz, Hans Karl Gottschalk, Willy Hameister, Walter Hege, Carl Junghans, Albert Kling, Ernst Kunstmann, Guzzi Lantschner, Otto Lantschner, Kurt Neubert, Erich Nitzschmann, Hans Scheib, Hugo O. Schulze, Károly Vass, Willy Zielke, Andor von Barsy, Franz von Friedl, Heinz von Jaworsky, Hugo von Kaweczynski, Alexander von Lagorio
Música Herbert Windt, Walter Gronostay
Intérpretes David Albritton, Jack Beresford, Henri de Baillet-Latour, Philip Edwards, Donald Finlay, Wilhelm Frick, Joseph Goebbels, Hermann Göring, Ernest Harper, Rudolf Hess, Adolf Hitler, Cornelius Johnson, Theodor Lewald, Luz Long, John Lovelock, Ralph Metcalfe, Seung-yong Nam, Henri Nannen, Dorothy Odam, Martinus Osendarp, Jesse Owens, Leni Riefenstahl, Julius Schaub, Fritz Schilgen, Kee-chung Sohn, Julius Streicher, Forrest Towns, Werner von Blomberg, August von Mackensen, Glenn Morris, Conrad von Wangenheim
Festival de Venecia Leni Riefenstahl (Copa Mussolini a la mejor película)

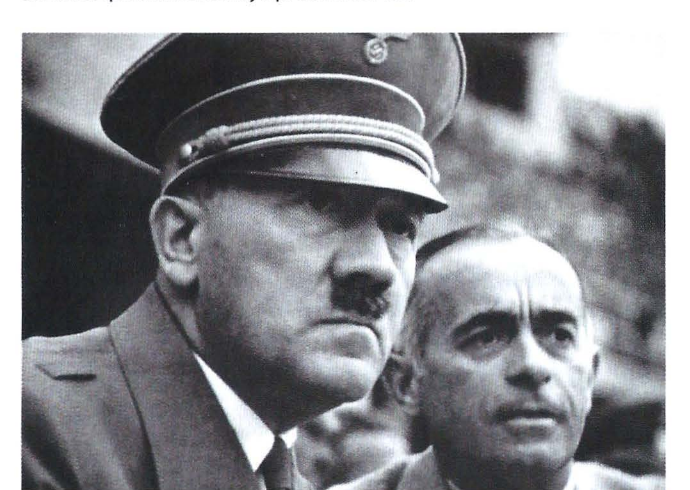
El documetal épico que hizo Leni Riefenstahl de los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín es criticado a veces por su contenido político. Es verdad que la película, que fue patrocinada por Hitler, contiene algunas secuencias que parecen apoyar el concepto de la superioridad aria. A pesar de ello, la directora recibió una medalla de oro por sus esfuerzos del Comité Olímpico en 1948, mucho después de que se desintegrara el sueño hitleriano de un Reich milenario. Esto no equivale a negar que *Olimpíada* sea una muestra de propaganda; Riefenstahl nunca habría recibido los increíbles fondos y el apoyo que necesitaba si el resultado no hubiera tenido utilidad política. En muchos sentidos, sin embargo, *Olimpíada* trasciende la política. En conjunto, es más bien un himno de alabanza a la destreza atlética y a la poesía del cuerpo humano en movimiento.

Pocos cineastas han mostrado el interés estético de Riefenstahl por la forma y el movimiento físicos, y la hazaña que supuso hacer este documental nunca se ha repetido. Filmar los juegos olímpicos y supervisar la inmensa tarea de posproducción requeriría un esfuerzo hercúleo hoy día. A finales de los años treinta todo ello se hizo utilizando aparatos primitivos. A pesar del mensaje francamente político de la película, es un triunfo artístico, prueba del talento de la directora y su equipo.

Fueron necesarios enormes preparativos. Se construyeron en el estadio torres de acero para las cámaras, plataformas para los travellings y se buscó la gente de más talento que había en Alemania. Se rodaron casi 250 horas de película y el montaje (incluida la añadidura de efectos de sonido y música) fue supervisado personalmente por Riefenstahl. La versión definitiva, siguiendo la mejor tradición del cine documental alemán, tiene un ritmo magistral. Es sencillamente el más emotivo documento cinematográfico del deporte humano y la competencia física que nunca se haya producido. **RBP**

i

Olimpíada se estrenó en Alemania con ocasión del cuadragésimo noveno cumpleaños de Adolf Hitler.



Alarma en el expreso Alfred Hitchcock, 1938
The Lady Vanishes

GB (Gainsborough Pictures), 96 min, b/n
Producción Edward Black
Guión Sidney Gilliat, Frank Launder, basado en la novela de Ethel Lina White
Fotografía Jack E. Cox
Música Louis Levey, Charles Williams
Intérpretes Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May Whitty, Cecil Parker, Linden Travers, Naunton Wayne, Basil Radford, Mary Clare, Emile Boreo, Googie Withers, Sally Stewart, Philip Leaver

Alarma en el expreso está considerado, junto con *Los 39 escalones* (1935), también de Hitchcock, como uno de los mejores filmes sonoros británicos. Cuando la anciana señora Froy (Dame May Whitty) desaparece repentinamente en un tren que atraviesa la Europa continental, la joven y bella heredera Iris (Margaret Lockwood) empieza a sospechar. Con la ayuda de Gilbert (Michael Redgrave), un musicólogo aparentemente indiferente a los encantos de su compañera de viaje, Iris descubre la auténtica identidad de la mujer desaparecida, junto con un complot que llevará a Europa al caos bélico.

Como en las grandes aventuras de Hitchcock, los detalles en juego importan menos que el propio viaje que habrá de desvelarlos. La química entre los protagonistas es evidente, permitiéndonos disfrutar de la distensión que se produce entre ellos cuando se enfrentan a los insuperables obstáculos que parecen sobrevenirles. Pero el guión de Launder y Gilliat consigue infundir auténtica vida a cada personaje, sin importar su protagonismo; los mejores secundarios son Charters (Basil Radford) y Caldicott (Naunton Wayne), dos fanáticos del cricket. La acción es trepidante, y aunque se echan de menos las memorables escenas de una típica aventura de Richard Hannay, el éxito de *Alarma en el expreso* aseguró a Hitchcock un suculento contrato en Hollywood. **IHS**

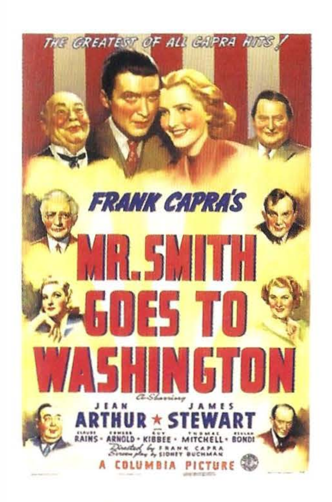
Cumbres borrascosas William Wyler, 1939
Wuthering Heights

EE.UU. (Samuel Goldwyn), 103 min, b/n
Idioma inglés
Producción Samuel Goldwyn
Guión Charles MacArthur, basado en la novela de Emily Brontë
Fotografía Gregg Toland
Música Alfred Newman
Intérpretes Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven, Flora Robson, Donald Crisp, Geraldine Fitzgerald, Hugh Williams, Leo G. Carroll, Miles Mander, Cecil Kellaway, Cecil Humphreys, Sarita Wooton, Rex Downing, Douglas Scott
Oscar Gregg Toland (fotografía)
Nominaciones al Oscar Samuel Goldwyn (mejor película), William Wyler (director), Ben Hecht, Charles MacArthur (guión), Laurence Olivier (actor), Geraldine Fitzgerald (actriz de reparto), Alfred Newman (banda sonora), James Basevi (dirección artística)

La versión cinematográfica que William Wyler hizo de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, no ha sido superada como cuento gótico de pasión inextinguible y frustrada por las circunstancias sociales y el infortunio. Un viajero solitario, el doctor Kenneth (Donald Crisp), que cruza los páramos del norte de Gran Bretaña, pasa la noche en Wuthering Heights, donde un viejo criado le cuenta la trágica historia de Heathcliff (Laurence Olivier), el actual propietario de la casa. Huérfano gitano, Heathcliff había sido adoptado por los Earnshaw y criado con los dos hijos de la familia. Heathcliff es el compañero constante de la joven Cathy (Merle Oberon), cuyo esnob hermano Hindley (Hugh Williams) le desprecia. Un vecino acaudalado, Edgar Linton (David Niven), se enamora de Cathy y la joven rechaza a Heathcliff, que emigra a América. Cathy le olvida y acaba casándose con Edgar. Heathcliff regresa a su país convertido en un hombre rico, pero, furioso al ver la traición de Cathy, se casa con la hermana de Edgar (Geraldine Fitzgerald) y maltrata a la pobre mujer para vengarse. Cathy es desgraciada con Edgar y cae enferma, pero antes de morir los antiguos amantes se reúnen brevemente.

Las palabras de Heathcliff sobre la vida que llevarán juntos son uno de los momentos más emotivos del cine de Hollywood. Son las interpretaciones de Olivier y Oberon encarnando a los desdichados amantes, enmarcadas en la imponente soledad de los páramos creados en el estudio, lo que hace que la película sea de lo más memorable. **RBP**

Caballero sin espada Frank Capra, 1939
Mr. Smith Goes to Washington



EE.UU. (Columbia), 125 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frank Capra
Guión Lewis R. Foster, Sidney Buchman
Fotografía Joseph Walker
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes Jean Arthur, James Stewart, Claude Rains, Edward Arnold, Guy Kibbee, Thomas Mitchell, Eugene Pallette, Beulah Bondi, H. B. Warner, Harry Carey, Astrid Allwyn, Ruth Donnelly, Grant Mitchell, Porter Hall, Pierre Watkin
Oscar Lewis R. Foster (guión)
Nominaciones al Oscar Frank Capra (mejor película), Frank Capra (director), Sidney Buchman (guión), James Stewart (actor), Claude Rains (actor de reparto), Harry Carey (actor de reparto), Lionel Banks (dirección artística), Gene Havlick, Al Clark (montaje), Dimitri Tiomkin (banda sonora), John P. Livadary (sonido)

El himno de alabanza que Frank Capra dedica al sistema de gobierno estadounidense fue tan incisivo en su crítica de la corrupción fomentada por intereses que en Washington hubo quienes pensaron que *Caballero sin espada* no debía estrenarse en un mundo al borde de la guerra. Para probar que el sistema funciona, Capra tiene que demostrar cómo puede autocorregirse. En la película el republicanismo (no la democracia) se salva gracias a los heroicos esfuerzos de un idealista que, de acuerdo con la mejor tradición del individualismo de Jefferson (cuyo nombre ostenta el protagonista), se niega a seguir las órdenes de los jefes del partido, que traman su ruina. El político persuasivo designado para desacreditarle públicamente se avergüenza y confiesa la verdad.

James Stewart está perfecto en el papel de Jefferson Smith, cuya principal virtud estriba en que es irremisiblemente ingenuo, un hombre que dedica todo su tiempo a dirigir un grupo de jóvenes «exploradores». Pero este paleto no es tonto ni cobarde. En primer lugar, Smith convence de su virtud y su agudeza a la mujer cínica (Jean Arthur) encargada de cuidarle. Y luego, después de causar problemas sin querer al proponer la creación de un campamento nacional de muchachos precisamente en el lugar que la maquinaria política espera utilizar para su proyecto interesado, se defiende de falsas acusaciones mediante una maniobra dilatoria que dura muchas horas y al final de la cual apenas puede hablar ni tenerse en pie. Un papel crucial en la transición de Smith de la insignificancia a la vindicación pasando por la desgracia lo desempeña el senador Joseph Paine (Claude Rains). A diferencia del groseramente venal jefe del partido, Jim Taylor (Edward Arnold), Paine es un hombre que cree en el sistema estadounidense pero se ha dejado seducir por una política de componendas y pactos. Solo la conversión de Paine puede salvar a Smith. La salvación de Smith también se debe a una institución típicamente estadounidense, el filibusterismo, que permite que el individuo (es simbólico que no sea el grupo) hable sin limitación de tiempo de acuerdo con las reglas establecidas. Gracias a ello, Smith puede ejercer un poder contra el grupo que quiere condenarle y asegurarse así su vindicación.

La película de Capra es un retrato convincente de la tradición estadounidense y está llena de momentos memorables. **RBP**

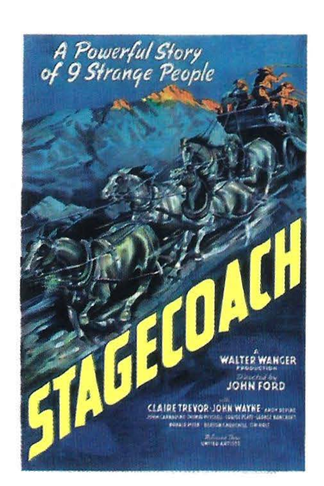


«Los grandes principios no se desvanecen cuando salen a la luz. Están ahí; ¡solo hay que verlos de nuevo!»

Jefferson Smith (James Stewart)

i

James Stewart utilizó bicarbonato de soda y cloruro de mercurio para resecar su garganta y enronquecer su voz.



1939

EE.UU. (Walter Wanger), 96 min, b/n
Idioma inglés
Producción Walter Wanger, John Ford
Guión Ernest Haycox, Dudley Nichols
Fotografía Bert Glennon
Música Louis Gruenberg, Richard Hageman, Franke Harling, John Leipold, Leo Shuken
Intérpretes Claire Trevor, John Wayne, Andy Devine, John Carradine, Thomas Mitchell, Louise Platt, George Bancroft, Donald Meek, Berton Churchill, Tim Holt, Tom Tyler
Oscar Thomas Mitchell (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Walter Wanger (mejor película), John Ford (director), Bert Glennon (fotografía), Alexander Toluboff (dirección artística), Otho Lovering, Dorothy Spencer (montaje), Richard Hageman, W. Franke Harling, John Leipold, Leo Shuken (banda sonora)

«Si hay algo que no me gusta, es conducir una diligencia por territorio apache.»

Buck (Andy Devine)

i

El éxito de taquilla de la película ayudó a restablecer el prestigio del western.

La diligencia John Ford, 1939

Stagecoach

Los años treinta no fueron un gran decenio para el western. Después de unos cuantos fracasos que resultaron caros como, por ejemplo, *La gran jornada* (1930) y *Cimarron* (1931), los principales estudios dejaron el género en gran parte en manos de productores pobres que hacían películas baratas de serie B. John Ford llevaba doce años sin filmar un western cuando utilizó a John Wayne y Claire Trevor en una historia sobre un viaje en diligencia a través del peligroso territorio indio. Al tratar de vendérsela al productor David O. Selznick, Ford calificó *La diligencia* de «western clásico», superior a los westerns de serie B que el propio Wayne venía interpretando desde hacía unos años. La superioridad de *La diligencia* quería decir, entre otras cosas, que la película tenía que resultar más atractiva para las espectadoras. Así que Ford y el guionista Dudley Nichols añadieron al relato original de Ernest Haycox una historia de amor más desarrollada y el nacimiento de un bebé. Pero no fue suficiente para Selznick, que rechazó el proyecto.

La diligencia no escatima los alicientes más tradicionales del género. En la última parte de la película abunda la acción, que incluye un duelo entre Wayne y la banda de los Plummer y un emocionante ataque indio a la diligencia que corre desenfrenadamente por el desierto. La secuencia se vio enriquecida por el excelente trabajo del especialista Yakima Canutt, que, encarnando a uno de los apaches atacantes, salta sobre uno de los caballos de la diligencia, recibe un disparo y tiene que caer entre los cascos de los caballos y bajo las ruedas.

La película ofreció a Wayne una segunda oportunidad de convertirse en una estrella después del fracaso de *La gran jornada*, y la asió con ambas manos. Desde su primera aparición, cuando para la diligencia en el desierto, su figura es impresionante en el papel de Ringo Kid, que se ha fugado de la cárcel para vengarse de los Plummer, que asesinaron a su padre y a su hermano. Pero Ford retrasa la aparición de Wayne mientras explora el carácter de los otros pasajeros. Cada uno aparece trazado de forma diestra y memorable: Dallas (Claire Trevor), muchacha con historia a la que expulsan de la ciudad junto con el borracho doctor Boone (Thomas Mitchell); las puritanas damas de la Liga de la Ley y el Orden; Peacock (Donald Meek), tímido vendedor de whisky; Hatfield (John Carradine), tahúr sureño; la señora Mallory (Louise Platt), esposa embarazada de un oficial de caballería; y Gatewood (Berton Churchill), banquero que se fuga con el dinero. En el exterior de la diligencia van Buck (Andy Devine), el corpulento conductor, y Curly (George Bancroft), el sheriff local. La interacción de este grupo variopinto permite a Ford explorar uno de sus temas favoritos, las superiores cualidades morales de aquellos a quienes desdeña la sociedad «respetable».

La diligencia fue la primera película que Ford rodó en Monument Valley, paisaje de altos cerros de arenisca en la frontera entre Utah y Arizona. Cuando el diminuto vehículo avanza por la inmensidad del desierto, la cámara subraya la fragilidad de sus ocupantes al enfocar un grupo de indios que la observan. Ford no intenta presentar a los indios como individuos; son solo una fuerza de la naturaleza. El éxito del filme contribuyó a restablecer el género del western. **EB**



Solo los ángeles tienen alas Howard Hawks, 1939

Only Angels Have Wings

EE.UU. (Columbia), 121 min, b/n
Idioma inglés
Producción Howard Hawks
Guion Jules Furthman, Howard Hawks
Fotografía Joseph Walker
Música Dimitri Tiomkin, Manuel Álvarez Maciste
Intérpretes Cary Grant, Jean Arthur, Richard Barthelmess, Rita Hayworth, Thomas Mitchell, Allyn Joslyn, Sig Ruman, Victor Kilian, John Carroll, Don «Red» Barry, Noah Beery Jr., Manuel Maciste, Milisa Sierra, Lucio Villegas, Pat Flaherty
Nominaciones al Oscar Joseph Walker (fotografía), Roy Davidson (efectos visuales), Edwin C. Hahn (efectos de sonido)

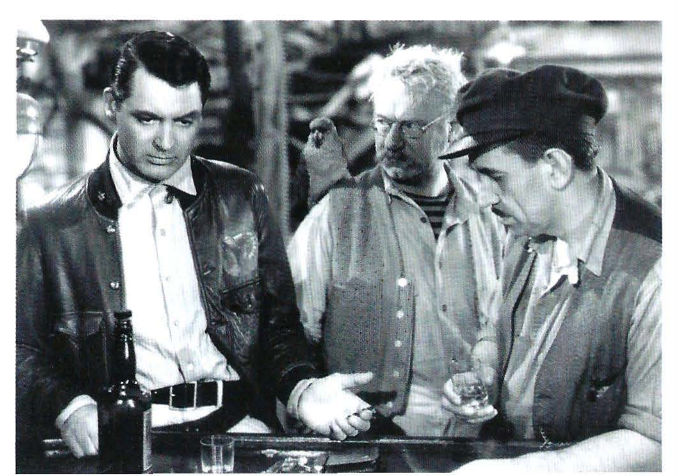
i

Las palabras de Ruman «¡Caballeros, inclúyanme fuera!» constituyen uno de los famosos gazapos o malapropismos del productor de Hollywood Sam Goldwyn.

Aunque Howard Hawks dirigió su atención a la camaradería varonil de las profesiones peligrosas (como la aviación) en películas de acción de los primeros años treinta como *La escuadrilla del amanecer*, *Avidez de tragedia* y *Águilas heroicas*, este drama de 1939 supone una transformación de su estilo e imprime una estampa personal en un género melodramático que marcó la pauta de heroísmo, comicidad y romanticismo que más adelante retomaría con *Tener y no tener*, *Río Bravo* y *El Dorado*: los cantos comunitarios, las bromas de grupo, las tareas domésticas compartidas, los apodos y chismorreos, la comicidad de los remilgos entre tipos duros y el cinismo que oculta sentimientos honrados.

En *Solo los ángeles tienen alas* hay notables y emocionantes secuencias de vuelo, especialmente un aterrizaje y un despegue muy peligrosos en una elevada meseta de los Andes, pero la sustancia de la película está en tierra, en la observación de la cohesión de un grupo dispar que se apiña alrededor del héroe del sombrero blanco, Geoff Carter (Cary Grant). Un palmo más alto que sus colaboradores y estrella indiscutible, Geoff dirige un servicio de correo aéreo en América del Sur, y es la inspiración de un grupo formado por veteranos traumatizados, novatos y vagos que sobrevuela la cordillera andina en aviones anticuados. Una corista, Bonnie Lee (Jean Arthur), se encuentra atrapada en el aeródromo: al principio le horrorizan las actitudes machistas de los pilotos cuando uno de ellos muere en un accidente absurdo, pero poco a poco comprende su vertiente sensible y acaba uniendo su voz a la de Geoff en una briosa interpretación de «El manisero».

La película, un folletón duro, presenta un grupo de personas heridas que demuestran lo que valen cuando surge una crisis y los diálogos graciosos, descarados y atrevidos en tierra alternan con escenas de acción en el aire. También cuenta con un excelente grupo de secundarios: Richard Barthelmess (que trata de quitarse de encima la fama de cobarde por saltar de un avión que iba a estrellarse y dejar a su mecánico), Thomas Mitchell (que intenta disimular su creciente ceguera), Noah Beery Jr., Sig Rumann y Rita Hayworth (la clase de mujer con la que los hombres no deberían liarse pero suelen hacerlo). Entre los latiguillos de la película cabe señalar «Llamando a Barranca» y «¿Quién es Joe?». **KN**





Arizona George Marshall, 1939
Destry Rides Again

EE.UU. (Universal), 94 min, b/n
Idioma inglés
Producción Islin Auster, Joe Pasternak
Guión Felix Jackson, basado en la novela de Max Brand
Fotografía Hal Mohr
Música Frederick Hollander, Frank Skinner, Ralph Freed
Intérpretes Marlene Dietrich, James Stewart, Mischa Auer, Charles Winninger, Brian Donlevy, Allen Jenkins, Warren Hymer, Irene Hervey, Una Merkel, Billy Gilbert, Samuel S. Hinds, Jack Carson, Tom Fadden, Virginia Brissac, Edmund MacDonald

i
Stewart y Dietrich tuvieron un affaire durante el rodaje.

Como la mayoría de los westerns en clave de comedia, *Arizona*, de George Marshall, es una sátira de los convencionalismos del heroísmo masculino. Destry (James Stewart), sheriff de la turbulenta ciudad de Bottleneck, perfiere la leche al whisky y se niega a llevar revólver. Esto le hace especialmente atractivo a ojos de una chica de salón, Frenchy, Marlene Dietrich repitiendo tardíamente el papel que la hizo famosa en *El ángel azul*. Dietrich canta un par de números enardecedores en el salón Last Chance, incluido el célebre «See What the Boys in the Back Room Will Have». En otra inversión de los estereotipos, la habitual pelea en el salón tiene lugar entre dos mujeres cuando Frenchy y Lily Belle (Una Merkel) se enzarzan en un combate de lucha impropio de señoritas.

Frenchy traspasa sus afectos del tahúr Kent (Bian Donlevy) a Destry. Luego, al frente de las mujeres de la ciudad, inflige la derrota definitiva a los malos antes de arrojarse delante de Destry para recibir la bala dirigida a él. Es una historia graciosa llevada con destreza y su espíritu es muy diferente del de la novela original de Max Brand, el más prolífico de todos los autores de novelas del Oeste, que fue llevada al cine por primera vez en 1932 con Tom Mix en el papel de Destry y de nuevo, en 1954, con Audie Murphy. **EB**



EE.UU. (Selznick), 222 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción David O. Selznick
Guión Sidney Howard, basado en la novela de Margaret Mitchell
Fotografía Ernest Haller, Ray Rennahan, Lee Garmes
Música Max Steiner
Intérpretes Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Thomas Mitchell, Barbara O'Neil, Evelyn Keyes, Ann Rutherford, George Reeves, Fred Crane, Hattie McDaniel, Oscar Polk, Butterfly McQueen, Victor Jory, Everett Brown
Oscar William Cameron Menzies (premio honorífico: utilización del color), David O. Selznick (mejor película), Victor Fleming (director), Sidney Howard (guión), Vivien Leigh (actriz), Hattie McDaniel (actriz de reparto), Lyle R. Wheeler (dirección artística), Ernest Haller Ray Rennahan (fotografía), Hal C. Kern, James E. Newcom (montaje), Don Musgrave (premio a los logros técnicos)
Nominaciones al Oscar Clark Gable (actor), Olivia de Havilland (actriz de reparto), Max Steiner (banda sonora), Thomas T. Moulton (sonido), Jack Cosgrove, Fred Albin, Arthur Johns (efectos visuales)

i

Hattie McDaniel fue la primera actriz afroamericana en ganar un Oscar de la Academia.

Lo que el viento se llevó

Gone with the Wind

Victor Fleming y George Cukor, 1939

El megalómano productor David O. Selznick no dejó que se le escapara el *best seller* de Margaret Mitchell ambientado en la guerra de Secesión. La escritora sugirió a Basil Rathbone para el papel de Rhett Buttler, pero él prefirió dárselo a Clark Gable. Después de buscar actrices por todo el país y de muchas peleas en Hollywood entre las aspirantes al papel de protagonista femenina, Selznick contrató a la actriz británica Vivien Leigh para que encarnase a la belleza sureña Scarlett O'Hara. Selznick insistió en que los detalles tenían que ser suntuosos, luego dejó agotados a tres directores (Sam Wood, George Cukor y Victor Fleming), pegó fuego a los decorados que quedaban de *King Kong* para montar el incendio de Atlanta, contrató extras suficientes para repetir la guerra de Secesión y se sentó a esperar los Oscar y las aclamaciones.

Lo que el viento se llevó fue concebida como la película definitiva de Hollywood y durante decenios sería el punto de referencia para el cine épico popular. La mayoría de las escenas realmente grandes aparecen en la primera mitad, dirigida principalmente por Cukor con su toque especial para los personajes y los matices. Mientras tanto, Fleming se encargó de las partes más folletinescas, como la de cuando el matrimonio de la pareja protagonista empieza a ir mal debido a los altibajos de después de la guerra.

El motor del argumento es el corazón vacilante de Scarlett, que Leigh interpreta primero como veleidosa y luego como mujer dura: está tan encaprichada de Ashley Wilkes (Leslie Howard) que se casa con varios tipos débiles cuando Wilkes opta por Melanie (Olivia de Havilland), que es femenina de forma más convencional. Rhett Butler, más pragmático, entra en la película y Scarlett se siente atraída por él mientras la guerra pone fin al estilo de vida del Sur. Se casa con Butler después de jurar que nunca volverá a pasar hambre y que hará cualquier cosa para que Tara, la plantación de su padre, siga funcionando a pesar del saqueo de las autoridades y los oportunistas yanquis. Hasta que Rhett la rechaza no se da cuenta de que realmente lo ama, lo cual da pie al clásico final abierto en el cual Rhett se marcha («Francamente, querida, me importa un comino») y Scarlett jura que volverá a conquistarle («Mañana será otro día»).

Al igual que *El nacimiento de una nación* (1915), simplifica muchas complejidades históricas, mostrando solo esclavos felices y fieles y presentando la relación de Ashley, después de la guerra, con una organización de encapuchados del Ku Klux Klan como algo auténticamente heroico. Pero la película es irresistible y las grandes escenas de Selznick se cuentan entre las más emblemáticas de la historia del cine: el retroceso de la cámara cuando Scarlett atiende a los heridos que hace que toda la pantalla se llene de soldados heridos con uniforme gris, la huida de Atlanta envuelta en llamas, Gable llevando en brazos a Leigh escaleras arriba y desapareciendo entre sombras llenas de connotaciones sexuales. Con el espléndido tecnicolor de 1939 y una atronadora partitura de Max Steiner, *Lo que el viento se llevó* todavía tiene derecho a ser considerada la última palabra del cine de Hollywood. **KN**





Francia (Sigma, Vauban), 93 min, b/n
Idioma francés
Guión Jacques Prévert, Jacques Viot
Fotografía Philippe Agostini, André Bac, Albert Viguier, Curt Courant
Música Maurice Jaubert
Intérpretes Jean Gabin, Jules Berry, Arletty, Mady Berry, René Génin, Arthur Devère, René Bergeron, Bernard Blier, Marcel Pérès, Germaine Lix, Gabrielle Fontan, Jacques Baumer, Jacqueline Laurent
Festival de Venecia Marcel Carné (nominación a la Copa Mussolini)

«¡Sí, soy un asesino, pero hay asesinos a montones! ¡Están en todas partes!»

François (Jean Gabin)

Le jour se lève Marcel Carné, 1939

Aunque no fue la primera película que utilizó fundidos para señalar escenas retrospectivas, *Le jour se lève*, de Marcel Carné, se consideró tan innovadora en 1939 que los productores insistieron en que antes de los títulos de crédito apareciera una indicación que evitase toda confusión: «Un hombre ha cometido un asesinato. Encerrado bajo llave, atrapado en una habitación, recuerda cómo se convirtió en asesino».

El asesino es François (Jean Gabin), un sencillo obrero al que la víctima, un artista de variedades amoral y manipulador llamado Valentin (Jules Berry), ha hecho caer en el asesinato. La suerte de los dos hombres está ligada a dos mujeres: la primitiva y sensual Clara (Arletty), que deja a Valentin por François, y la pura e idealizada Françoise (Jacqueline Lauren), a la que François ama pero es corrompida por su relación con el otro hombre.

De toda la notable serie de películas clásicas que nacieron de la colaboración de Carné con el guionista Jacques Prévert (entre otras están *El muelle de las brumas*, de 1938, *Les visiteurs du soir*, de 1942, y, sobre todo, *Los niños del paraíso*, de 1945), puede argüirse que *Le jour se lève* es la más influyente. Se ocupa de temas que los dos hombres volverían a tratar en *Los niños del paraíso*. Aunque no profundiza en los aspectos alegóricos, es claro que François representa al obrero francés, y *Le jour se lève* expresa la desesperación que se apoderó de los partidarios del Frente Popular a finales de los años treinta cuando el Estado echó a un lado las reformas progresistas de los socialistas al tiempo que se alzaba el espectro del fascismo. Cuando un amigo que se halla entre la multitud congregada ante el edificio grita que todavía hay esperanza, François contesta: «Se acabó, ya no hay un François... Ya no hay nada».

El sentido pesimista de la alienación existencial que transmite el filme y el ambiente austero y claustrofóbico anuncian el espíritu y la forma del cine negro estadounidense. De hecho, la RKO hizo un remake con Henry Fonda y Vincent Price titulado *Noche eterna* en 1946 (la RKO intentó destruir todas las copias del original, pero por suerte no lo consiguió y es *Noche eterna* la que prácticamente se ha perdido de vista). De forma parecida, el personaje romántico y duro de Gabin se adelanta a equivalentes estadounidenses —John Garfield o Humphrey Bogart— como héroe icónico de clase obrera. *Le jour se lève* sigue siendo probablemente la obra maestra del realismo poético francés. **TCh**

i

Prévert, un prestigioso poeta, escribió la letra del famoso tema «Les Feuilles Mortes» (Las hojas muertas).



Gunga Din George Stevens, 1939

EE.UU. (RKO), 117 min, b/n
Idioma inglés
Producción George Stevens
Guión Ben Hecht, basado en un poema de Rudyard Kipling
Fotografía Joseph H. August
Música Alfred Newman
Intérpretes Cary Grant, Victor McLaglen, Douglas Fairbanks Jr., Sam Jaffe, Eduardo Ciannelli, Joan Fontaine, Montagu Love, Robert Coote, Abner Biberman, Lumsden Hare
Nominaciones al Oscar Joseph H. August (fotografía)

La más pura historia de aventuras del Hollywood clásico tiene su origen, por extraño que parezca, en un poema de Rudyard Kipling que proporcionó a los guionistas Ben Hecht y Charles MacArthur solo el ambiente y el personaje secundario que da título a la película.

Gunga Din, la más famosa de una serie de producciones de los años treinta que alaban a los ingleses en trance de cargar con la responsabilidad del hombre blanco, cuenta la historia de tres soldados profesionales (Cary Grant, Douglas Fairbanks Jr. y Victor McLaglen) de los Lanceros Imperiales. Al principio, parece que el trío está a punto de separarse, ya que uno de sus componentes se dispone a casarse, lo cual es un destino peor que la muerte en este mundo de exclusivos valores masculinos. Afortunadamente, no tarda en surgir una terrible amenaza a la comunidad encarnada por una secta fanática de asesinos rituales, los thug. Siguen dos grandes batallas que Stevens escenifica expertamente. En los momentos culminantes de la película, los tres sargentos se enfrentan a los thug después de que su malvado jefe los haya utilizado para atraer al regimiento y hacer que caiga en una trampa. Pero Gunga Din (Sam Jaffe) surge como de entre los muertos y toca la corneta para avisar a las tropas, que proceden a acabar con los fanáticos. El trío se reúne con el regimiento para celebrar el heroísmo de su compañero caído.

Rodada con un presupuesto enorme para la época, *Gunga Din* es una espectacular delicia visual, una de las películas de acción más impresionantes de la historia del cine, la «película de colegas» definitiva. **RBP**

Ninotchka Ernst Lubitsch, 1939

EE.UU. (Loew's, MGM), 110 min, b/n
Idioma inglés
Producción Ernst Lubitsch
Guión Melchior Lengyel, Charles Brackett
Fotografía William H. Daniels
Música Werner R. Heymann
Intérpretes Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire, Bela Lugosi, Sig Ruman, Felix Bressart, Alexander Granach, Gregory Gaye, Rolfe Sedan, Edwin Maxwell, Richard Carle
Nominaciones al Oscar Sidney Franklin (mejor película), Melchior Lengyel, Charles Brackett, Walter Reisch, Billy Wilder (guión), Greta Garbo (actriz)

La más encantadora y humorística comedia costumbrista europea que hizo Ernst Lubitsch presenta a Greta Garbo en un raro papel cómico. Ambientada en el París del decenio de 1920, el argumento de *Ninotchka* gira en torno al intento del gobierno soviético de recuperar unas joyas valiosísimas que están en poder de la exiliada gran duquesa Swana (Ina Claire). Tres burócratas incompetentes fracasan en esta misión y se dejan seducir por los lujos y las libertades de la sociedad occidental. Así que le toca a Ninotchka (Garbo) recuperar el tesoro tratando con el amante de la gran duquesa, el guapo y elegante Leon (Melvyn Douglas).

Al final Ninotchka logra recuperar las joyas solo porque regresa a Moscú y rompe con Leon, que pronto la sigue a Rusia. Aunque están enamorados, Ninotchka se niega a traicionar a su país y Leon tiene que utilizar un subterfugio para hacerla viajar a Estambul, donde se reúne con ella y deciden casarse. Los temas políticos de la película no son serios, pero sirven como trasfondo de una serie de situaciones cómicas, la más memorable de las cuales es tal vez el intento de Ninotchka —en un elegante club nocturno de París— de inducir a la encargada del lavabo de señoras a declararse en huelga. Douglas está perfecto en el papel del enamorado y sibarita Leon, pero la película es de Garbo y fue su último gran papel en la pantalla. **RBP**



EE.UU. (MGM), 101 min, b/n
Idioma inglés
Producción Mervyn LeRoy, Arthur Freed
Guión Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, basado en la novela *El maravilloso mago de Oz*, de L. Frank Baum
Fotografía Harold Rosson
Música Harold Arlen, E.Y. Harburg, George Bassman, George E. Stoll, Herbert Stothart
Intérpretes Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Billie Burke, Margaret Hamilton, Charley Grapewin, Pat Walshe, Clara Blandick, Terry el perro, los Enanos Cantores
Oscar Herbert Stothart (banda sonora), Harold Arlen, E. Y. Harburg (canción)
Nominaciones al Oscar Mervyn LeRoy (mejor película), Harold Rosson (fotografía), Cedric Gibbons, William A. Horning (dirección artística), A. Arnold Gillespie (efectos visuales), Douglas Shearer (efectos de sonido)
Festival de Cannes Victor Fleming (nominación a la Palma de Oro)

«Una deliciosa maravilla.»

Frank S. Nugent, *The New York Times*, 1939

i

El papel del mago fue concebido inicialmente para el cómico W. C. Fields.

El mago de Oz Victor Fleming, 1939
The Wizard of Oz

Basado en *El maravilloso mago de Oz*, la novela que L. Frank Baum publicó a principios del siglo XX, este clásico imperecedero es uno de los grandes cuentos de hadas del cine, además de un musical de primera y el vehículo que sirvió a Judy Garland para pasar de artista infantil con talento a estrella de cine perdurable e icónica. *El mago de Oz* no dio muchos beneficios cuando se estrenó, tal vez por tratarse de una producción tan costosa, pero ha despertado el entusiasmo de sucesivas generaciones. Al igual que *¡Qué bello es vivir!* (1946), su popularidad se vio reforzada en el decenio de 1950 por su pase anual en la televisión durante las Navidades, lo cual hizo de la película una de las más queridas.

Junto con su perrito Toto, Dorothy Gale (Judy Garland con los senos apretados para parecer más joven) es arrebatada de una Kansas de color sepia por un tornado que la lleva al deslumbrante tecnicolor del País de Oz, donde aplasta a una bruja debajo de su casa, recibe de Glinda la Buena (Billie Burke) el don de las zapatillas mágicas de rubíes de la bruja muerta y echa a andar por la Carretera de Ladrillos Amarillos hacia la Ciudad Esmeralda para encontrar la forma de volver a casa. El tema de «en ningún lugar se está como en casa», recurso que emplea el guionista para que todos los personajes se concentren en sus búsquedas respectivas, siempre ha parecido una ligera retractación (¿por qué querría alguien abandonar las maravillas de Oz para volver a Kansas?). Nunca acaba de cuadrar con la interpretación aguafiestas de toda la película como un sueño delirante en el cual Dorothy ha transformado a todas las personas que conoce en sus amigos y enemigos del País de Oz.

La película contiene muchas maravillas: una soberbia partitura de Harold Arlen y E. Y. Harburg (que va de la melancólica «Over the Rainbow» a la comicidad clásica de «If I Only had a Brain» pasando por la alegría contagiosa de «Off to See the Wizard» y «Ding-Dong, the Witch is Dead»), unos decorados increíbles, centenares de Munchkins chillones y monos voladores, el gag del «caballo de color diferente» e interpretaciones perfectas. También hay varios momentos sobresalientes e inolvidables: el desmembramiento del Espantapájaros de Ray Bolger mientras el Hombre de Hojalata de Jack Haley se lamenta diciendo: «Bueno, eso es muy propio de ti»; el León Cobarde de Bert Lahr tratando de ser amenazador («Lucharé contigo con una zarpa atada al lomo»); la muerte de la Bruja Malvada de Margaret Hamilton bajo un cubo de agua («¡Que me deshago, que me deshago!»), y Frank Morgan apareciendo por detrás de la cortina («Soy un hombre muy bueno, es solo que soy un brujo muy malo»).

Aunque en los créditos consta como director Victor Fleming, la cinta es un triunfo del productor, Mervyn LeRoy. Buddy Ebsen fue elegido para encarnar al Espantapájaros, luego se le hizo interpetar el papel de Hombre de Hojalata hasta que resultó que era alérgico al maquillaje; un número de baile tipo «jitterbug» se eliminó de la versión definitiva y permaneció oculto hasta que apareció en *Érase una vez en Hollywood* (1974), y se dice que los enanos que encarnaron a los Munchkins se desmadraron. La mejor frase de la película: «Los corazones nunca serán prácticos hasta que puedan hacerse irrompibles». **KN**







Francia (Les Nouvelles Editions Françaises), 110 min, b/n
Idioma francés
Producción Claude Renoir
Guión Carl Koch, Jean Renoir
Fotografía Jean-Paul Alphen, Jean Bachelet, Jacques Lemare, Alain Renoir
Música Roger Désormières
Intérpretes Nora Gregor, Paulette Dubost, Mila Parély, Odette Talazac, Claire Gérard, Anne Mayen, Lise Elina, Marcel Dalio, Julien Carette, Roland Toutain, Gaston Modot, Jean Renoir, Pierre Magnier, Eddy Debray, Pierre Nay

«Es el signo de los tiempos; hoy en día, todo el mundo miente.»

André Jurieux (Roland Toutain)

i

El filme suscitó violentas reacciones en su estreno: parte de la audiencia intentó quemar el cine.

La regla del juego Jean Renoir, 1939

La règle du jeu

Después del éxito clamoroso de *La gran ilusión* (1937) y de *La bête humaine* (1938), Jean Renoir, junto con su hermano Claude y tres amigos, fundó su propia compañía de producción, Les Nouvelles Editions Françaises. El primer proyecto que anunció la NEF fue una adaptación actualizada de la novela de Pierre de Marivaux *La vie de Marianne*; cuando le pidieron que describiera cómo sería su película, Renoir contestó: «Una descripción exacta de la burguesía de nuestro tiempo». Se trata de la película que se titularía *La regla del juego*.

Después de cruzar el Atlántico en un tiempo récord, el aviador André Jurieux (Roland Toutain) anuncia por radio su decepción al ver que cierta persona no estaba en el aeropuerto para recibirle. Esa «cierta persona» es Christine (Nora Gregor), una austríaca casada con un coleccionista de pájaros mecánicos, Robert de la Cheyniest (Marcel Dalio). Octave (el propio Renoir), amigo y confidente tanto de André como de Christine, convence a Robert para que invite a André a una partida de caza en su espléndida finca La Colinière para cubrir las apariencias; por su parte, Robert espera que la presencia de André distraiga a Christine mientras él ajusta cuentas con Geneviève (Mila Parély), su amante de tantos años. Eso es lo que sucede entre los «amos». Al pasar a los «sirvientes», vemos a Lisette (Paulette Dubost), doncella de Christine y casada con Schumacher (Gaston Modot), encargado de La Colinière, que llama la atención de Marceau (Julien Carette), cazador furtivo a quien Robert contrata como criado. El guión de Renoir juntará las diversas aventuras amorosas de los amos y los sirvientes y llevará finalmente a la muerte «accidental» de André, que es sacrificado para que un orden social corrupto pueda permanecer intacto.

El estilo cinematográfico que da preferencia a los espacios profundos y una cámara sumamente móvil alcanza la perfección en esta película al subrayar Renoir el ambiente teatral que predomina tanto en escena como fuera de ella. Las interpretaciones son impecables: Dalio en el papel de Robert, Carette en el de Marceau, Dubost en el de Lisette, Modot en el de Schumacher. Durante años los críticos han puesto peros a la interpretación de Gregor en el papel de Christine y se han preguntado por qué tantos hombres de la película se enamoran locamente de ella, pero tal vez se trate precisamente de eso. En un gesto de osadía, Renoir se asignó a sí mismo el papel de Octave, retrato demoledor de un hombre que llena el vacío de su propia vida haciendo de intermediario en las aventuras ajenas.

La regla del juego fue un fiasco cuando se estrenó en el verano de 1939 y fue objeto de muchos cortes, pero no sirvió de nada; poco después de que estallara la guerra, fue prohibida porque se consideró que era un peligro para la moral. A finales de los años cuarenta y en los cincuenta, su leyenda siguió viva gracias a André Bazin y sus discípulos de *Cahiers du Cinéma*, que afirmaron que junto con *Ciudadano Kane* (1941) había sido la precursora del cine moderno. En 1956, fue reconstruida hasta devolverle casi toda su duración original (113 minutos, aunque falta una escena); presentada en el Festival de Venecia en 1959 *La regla del juego* fue aclamada como lo que es, una obra maestra. **RP**

La historia del último crisantemo
Zangiku Monogatari
Kenji Mizoguchi, 1939

Japón (Shochiku), 143 min, b/n
Idioma japonés
Guión Matsutarô Kawaguchi, Yoshikata Yoda, basado en la novela de Shofu Muramatsu
Fotografía Yozô Fuji, Minoru Miki
Música Shirô Fukai, Senji Itô
Intérpretes Shôtarô Hanayagi, Kôkichi Takada, Gonjurô Kawarazaki, Kakuko Mori, Tokusaburo Arashi, Yôko Umemura

En el siglo XIX un actor de kabuki, hombre perezoso y sin talento, nacido en el seno de una familia famosa, se enamora del ama de leche de su hermano. Su familia se opone a que se casen y despide a la nodriza. El hombre la sigue y ella dedica su vida a ayudarle a mejorar su arte. La tarea arruina la salud de la mujer, que muere en su casa mientras el hombre, que por fin ha conseguido que se le reconozca como actor, conduce a la compañía en una procesión triunfal en barca a través de Osaka.

La historia del último crisantemo es una de las películas esenciales de Kenji Mizoguchi, una obra de elegancia deslumbrante y rigor formal y un fuerte ataque a las estructuras sociales que imponen a las mujeres el papel de víctimas del sacrificio. Las tomas largas de Mizoguchi hacen que la narración avance lentamente, envolviendo la inexorable lógica de los acontecimientos dentro de estructuras mayores y más complejas. La película da tiempo para la reflexión y la interiorización mientras los personajes, que reconocen los lugares que ocupan en las pautas de poder, reaccionan con miedo, horror, tristeza o rebeldía ante los acontecimientos. La narración, que hace hincapié en los viajes metafóricos —el camino del héroe hasta la excelencia artística—, permite a Mizoguchi crear un filtro metafórico doble. El cine y el teatro son para él máquinas para destilar la belleza y alcanzar una comprensión trágica. **Cfu**

Luna nueva Howard Hawks, 1940
His Girl Friday

EE.UU. (Columbia), 92 min, b/n
Idioma inglés
Producción Howard Hawks
Guión Ben Hecht, Charles MacArthur
Fotografía Joseph Walker
Música Sidney Cutner, Felix Mills
Intérpretes Cary Grant, Rosalind Russell, Ralph Bellamy, Gene Lockhart, Porter Hall, Ernest Truex, Cliff Edwards, Clarence Kolb, Roscoe Karns, Frank Jenks, Regis Toomey, Abner Biberman, Frank Orth, Helen Mack, John Qualen

La clásica obra teatral sobre periodistas *The Front Page*, escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur, ya había sido llevada al cine con buenos resultados y volvería a serlo tras esta chispeante versión de 1939. Pero el astuto e ingenioso director Howard Hawks se deleita con un sencillo y genial cambio: transformar al as de los reporteros Hildy Johnson en una mujer. *Luna nueva* se convirtió en la batalla de los sexos hablada con mayor rapidez de la historia de las comedias disparatadas románticas.

La brillante Rosalind Russell es la reportera estrella y bromista de la que su director y ex marido (Cary Grant como el poco escrupuloso y agresivamente encantador Walter Burns) no puede prescindir en medio de un sensacional caso de asesinato. Cuando Hildy anuncia que deja el periódico para casarse con un individuo dócil y convencional (Ralph Bellamy), Walter, empujado por la incredulidad y la consternación, pone a funcionar su capacidad de maquinación. Hildy no puede resistir la oportunidad de escribir un último gran artículo y pronto se ve metida hasta su ridículo sombrero en una fuga de la cárcel y una denuncia de la corrupción. Grant y Russell se enzarzan en vertiginosos duelos verbales que parecen ráfagas de ametralladora en un argumento que alcanza las cumbres de la farsa, secundados por un cínico coro de gacetilleros que fuman sin cesar y juegan al póquer. *Luna nueva* no tiene rival en lo que se refiere a su comicidad y sus chispeantes diálogos. **AE**



EE.UU. (Walt Disney), 120 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Walt Disney, Ben Sharpsteen
Guión Joe Grant, Dick Huemer
Fotografía James Wong Howe, Maxwell Morgan
Música adaptada Bach, Beethoven, Dukas, Mussorgski, Schubert, Stravinski, Chaikovski
Intérpretes Leopold Stokowski (director de la Orquesta de Filadelfia), Deems Taylor (narrador), Julietta Novis (solista)
Oscar Walt Disney, William E. Garity, J. N. A. Hawkins (premio honorífico), Leopold Stokowski y asociados (premio honorífico)

«Una creación tan completamente deliciosa y apasionante en su novedad que cautiva los sentidos, e inspira deliciosamente la imaginación.»

***The New York Times*, 1940**

i

La imagen de Mickey Mouse fue rediseñada para *Fantasía*. Por primera vez, sus ojos tenían pupilas.

Fantasía Ben Sharpsteen (supervisor), 1940

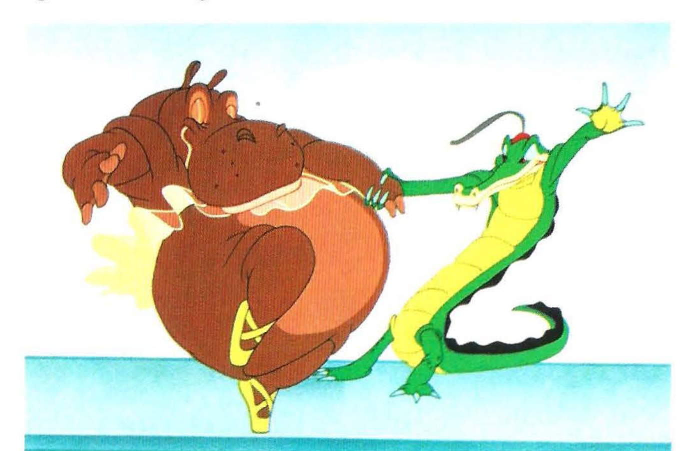
Fantasia

Aunque en la actualidad es algo corriente, crear imágenes para interpretar la música era algo revolucionario cuando este audaz hito de los dibujos animados y el sonido estereofónico fue concebido y ejecutado por el estudio de Walt Disney y recibido universalmente con aplausos y asombro. Adornada por la presencia de la eminente estrella de la música sinfónica Leopold Stokowski, que dirigió la Orquesta de Filadelfia, las ocho secuencias variadas de *Fantasía* integran un concierto con dibujos animados ambiciosos, divertidos, prodigiosos y experimentales que acompañan a piezas de Chaikovski, Mussorgski, Schubert y otros.

Incluso en las pantallas IMAX, elegidas para la exhibición de las más recientes restauraciones con motivo de los diversos aniversarios de Disney, la regrabación y el reestreno de su apreciado hito de los dibujos animados de 1940 (modernizado con éxito razonable con cinco segmentos nuevos en la producción actualizada *Fantasía 2000*), pueden resultar decepcionantes porque continúa siendo una película irremisiblemente kitsch, por más que fuera un logro impresionante e innovador en su tiempo.

La generación que disfrutó de la cinta mientras tomaba alucinógenos en su juventud es probablemente el público al que más gusta ahora. Pero hay algunas secuencias mágicas que han resistido el paso del tiempo, como corresponde a una película que hicieron sesenta animadores que trabajaron a las órdenes de no menos de diez directores (bajo la supervisión de Ben Sharpsteen).

Lo que se deja ver mejor son las abstraciones que se adelantaron a su tiempo y que acompañan la música de Bach, en las cuales el sonido por medio de canales múltiples está sincronizado perfectamente con los dibujos y parece surgir de la pantalla. Mickey Mouse, que nunca estuvo más delicioso que en el papel del Aprendiz de Brujo que trata desesperadamente de impedir que se reproduzcan las escobas a las que ha invocado para que le hagan el trabajo doméstico; el baile de las setas chinas; un precioso coro de paquidermos que hacen caídas de ojos; los hipopótamos con tutús de bailarina que danzan primorosamente y los cocodrilos con capa que huyen al compás de «La danza de las horas», todo esto es aún desternillante y, en conjunto, proporciona una agradable hora de grandeza. **AE**





Rebeca Alfred Hitchcock, 1940

Rebecca

EE.UU. (Selznick), 130 min, b/n
Idioma inglés
Producción David O. Selznick
Guión Philip MacDonald, basado en la novela de Daphne Du Maurier
Fotografía George Barnes
Música Franz Waxman
Intérpretes Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Gladys Cooper, Nigel Bruce, Reginald Denny, C. Aubrey Smith, Melville Cooper, Florence Bates, Leonard Carey, Leo G. Carroll, Edward Fielding, Lumsden Hare, Forrester Harvey
Oscar David O. Selznick (mejor película), George Barnes (fotografía)
Nominaciones al Oscar Alfred Hitchcock (director), Robert E. Sherwood, Joan Harrison (guión), Laurence Olivier (actor), Joan Fontaine (actriz), Judith Anderson (actriz de reparto), Lyle R. Wheeler (dirección artística), Hal C. Kern (montaje), Jack Cosgrove, Arthur Johns (efectos visuales), Franz Waxman (banda sonora)

Sorprende un poco que a pesar de su larga y fructífera carrera, y de varias nominaciones posteriores, solo *Rebeca*, su primera película estadounidense, le valiese a Hitchcock un premio de la Academia a la mejor película. También en este caso puede que se deba más a la capacidad de persuasión del productor David O. Selznick. Tras el éxito de *Lo que el viento se llevó*, Selznick aprovechó la oportunidad de trabajar con Hitchcock en la adaptación de una novela gótica de Daphne Du Maurier.

Hitchcock transformó la mansión de Manderley en un personaje por derecho propio que más adelante sería la inspiración de la imponente Xanadú de *Ciudadano Kane*. El palacio y la finca son el escenario del tenso romance entre Joan Fontaine y Laurence Olivier. Este es un viudo rico que corteja a la inocente Fontaine, que nunca se para a pensar en la buena suerte que ha tenido al encontrar a un hombre tan cariñoso. Se casan después de un noviazgo relámpago, pero, a medida que la relación se hace más intensa, Fontaine se ve acosada más y más por el espíritu de la difunta esposa de Olivier, Rebeca. ¿El acoso es solo fruto de la imaginación, o bien es obra de una fuerza maléfica? ¿Y qué tiene que ver con las cosas extrañas que pasan y la sospechosa señora Danvers (Judith Anderson), el ama de llaves que siempre parece revolotear cerca de Fontaine, cuyos nervios están destrozados?

Rebeca señaló la auspiciosa llegada de Hitchcock a Estados Unidos. Se dio la circunstancia irónica de que al concederse los Oscar, la película venció a la última cinta británica de Hitchcock, *Enviado especial*. El director empleó todas sus características artísticas: la turbia historia anterior, las sospechas apenas reprimidas, el romance de cuento de hadas amenazado por el pasado, y, por supuesto, el espectro de algo terrible que sucedió en otro tiempo. *Rebeca* carece en parte de la picardía que caracteriza a Hitchcock y se echa en falta el sentido del humor. No cabe duda de que esto se debe en no poca medida a la omnipresente naturaleza lúgubre y gótica de la novela melodramática de Du Maurier. La inocente Fontaine casi se ve empujada a la locura por los secretos de Manderley, pero Hitchcock se siente más que feliz permitiendo que la tensión aumente sin parar hasta llegar a la inquietante conclusión. **JKl**

«¿Crees que los muertos vuelven para observar a los vivos?»

La señora Danvers (J. Anderson) a la segunda señora de Winter (J. Fontaine)

i

Irónicamente, *Rebeca* se impuso en los Oscar al último filme británico de Hitchcock, *Enviado especial*.





Historias de Filadelfia George Cukor, 1940
The Philadelphia Story

EE.UU. (MGM), 112 min, b/n
Idioma inglés
Producción Joseph L. Mankiewicz
Guión Donald Ogden Stewart, basado en la obra de teatro de Philip Barry
Fotografía Joseph Ruttenberg
Música Franz Waxman
Intérpretes Cary Grant, Katharine Hepburn, James Stewart, Ruth Hussey, John Howard, Roland Young, John Halliday, Mary Nash, Virginia Weidler, Henry Daniell, Lionel Pape, Rex Evans
Oscar Donald Ogden Stewart (guión), James Stewart (actor)
Nominaciones al Oscar Joseph L. Mankiewicz (mejor película), George Cukor (director), Katharine Hepburn (actriz), Ruth Hussey (actriz de reparto)

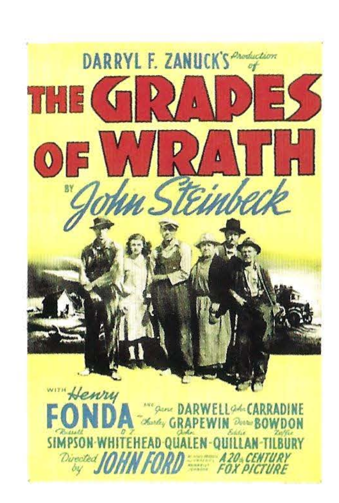
La adaptación de Cukor de la farsa teatral de Philip Barry es el clásico de todas las astracanadas. Katharine Hepburn había protagonizado la obra en Broadway y se dice que Barry basó el personaje femenino en la fama de mujer mandona y poco femenina que Hepburn tenía a la sazón.

En la primera escena, famosa por su furia casi sin diálogo, la heredera Tracy Lord (Hepburn) contempla cómo su ex esposo, Dexter Haven (Cary Grant), un playboy del que acaba de divorciarse, mete algunas de sus pertenencias en el coche y rompe un palo de golf ante ella para expresar su rabia. Tracy planea casarse con un hombre respetable aunque gris en la mansión de la familia cuando Dexter vuelve con dos reporteros, Mike Connor (James Stewart) y Liz Imbrie (Ruth Hussey). Hepburn se supera a sí misma en un papel que exige un impecable sentido de la oportunidad cómica así como verdadera vulnerabilidad. Sus escenas con Stewart en el jardín la noche antes de su fatídica boda captan la esencia del atractivo impetuoso.

Historias de Filadelfia se hizo así gracias a Hepburn, que poseía los derechos del proyecto. Quería a Clark Gable para el papel de Dexter y a Spencer Tracy para el de Mike, pero no estaban libres entonces, por lo que los elegidos fueron Grant, que ya había dado la réplica a Hepburn en tres películas, y Stewart. Cukor, el director, logró que Hepburn sacara partido de su imagen pública negativa encarnando un personaje que induce a sentir pena por una mujer hermosa e incomprendida. La película fue un enorme éxito , con un guión que obtuvo un Oscar y que combinaba la comedia con los comentarios sociales. **KK**

i

El filme tuvo un remake, con números musicales añadidos, titulado *Alta sociedad* (1956).



EE.UU. (Fox), 128 min, b/n
Idioma inglés
Producción Nunnally Johnson, Darryl F. Zanuck
Guión Nunnally Johnson, basado en la novela de John Steinbeck
Fotografía Gregg Toland
Intérpretes Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Russell Simpson, O. Z. Whitehead, John Qualen, Eddie Quillan, Zeffie Tilbury, Frank Sully, Frank Darien, Darryl Hickman, Shirley Mills, Roger Imhof
Oscar John Ford (director), Jane Darwell (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Darryl F. Zanuck, Nunnally Johnson (mejor película), Nunnally Johnson (guión), Henry Fonda (actor), Robert L. Simpson (montaje), Edmund H. Hansen (sonido)

«Es como si el gobierno tuviera más interés en un hombre muerto que en uno vivo.»

Tom Joad (Henry Fonda)

i

El último parlamento de Tom Joad fue recitado en el funeral de Henry Fonda en 1982.

Las uvas de la ira John Ford, 1940
The Grapes of Wrath

Pocas películas estadounidenses de los años treinta abordaron los sufrimientos y transtornos que causó la Gran Depresión. Hollywood dejó en gran parte que fueran el teatro, las novelas y la fotografía los encargados de documentar el desastre. La novela de John Steinbeck *Las uvas de la ira*, publicada en 1939, se basaba en un concienzudo estudio de las circunstancias del país y seguía el viaje de familias de agricultores despojadas de sus tierras de Oklahoma a California, donde esperaban encontrar trabajo como temporeros en los cultivos de frutales.

A pesar de las objeciones de los financieros conservadores que controlaban el estudio, Darryl F. Zanuck compró los derechos del libro para la 20th Century-Fox. Sabía que John Ford era el hombre más indicado para dirigir la película, dada su sensibilidad por el pueblo estadounidense y su historia. Ford también supo expresar lo más desgarrador de la situación de la familia Joad, que no era su extrema pobreza, sino el trauma psicológico de verse arrancada de su hogar y lanzada a la carretera. En una escena memorable Ma Joad (Jane Darwell) pega fuego a las cosas que no puede llevarse la noche antes de abandonar su granja.

Para el papel de protagonista, Tom Joad, Ford eligió a Henry Fonda, con el que acababa de hacer *El joven Lincoln* (1939) y *Corazones indomables* (1939), otras dos obras sobre la historia de Estados Unidos. Entre los miembros de la extraoficial compañía estable de Ford que aparecen en la cinta cabe señalar a Russell Simpson en el papel de Pa Joad, John Qualen en el de Muley, amigo de la familia, y John Carradine en el de predicador ambulante. Ford estuvo inspirado al escoger a su cámara. Gregg Toland captó con brillantez el aspecto documental de las fotografías de la tragedia de Oklahoma que habían tomado fotografos como, por ejemplo, Dorothea Lange por encargo del gobierno.

Aunque *Las uvas de la ira* no elude mostrar la atroz situación en que se encuentran sus protagonistas, hay en ella un cambio importante con respecto a la novela. En el libro de Steinbeck, los Joad encuentran primero condiciones más llevaderas en un campamento administrado por el gobierno, si bien al final se ven obligados a aceptar salarios miserables. En la película dan con el campamento del gobierno más tarde, lo cual hace que su viaje sea una curva ascendente hasta llegar a las palabras finales de Ma Joad: «Somos el pueblo... Existiremos siempre». **EB**





EE.UU. (Loew's, MGM), 100 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frank Borzage
Guión George Froeschel, Hans Rameau, Claudine West, basado en la novela de Phyllis Bottome
Fotografía William H. Daniels
Música Bronislau Kaper, Eugene Zador
Intérpretes Margaret Sullavan, James Stewart, Robert Young, Frank Morgan, Robert Stack, Bonita Granville, Irene Rich, William T. Orr, Maria Ouspenskaya, Gene Reynolds, Russell Hicks, William Edmunds, Esther Dale, Dan Dailey, Granville Bates

«Hollywood ha dirigido el ojo de su cámara al drama humano más trágico de nuestra era.»

***The New York Times*, 1940**

i

No es de extrañar que su mensaje —como todos los filmes de la MGM— provocara la prohibición de la cinta en la Alemania nazi.

The Mortal Storm Frank Borzage, 1940

Una de las pocas películas antinazis que Hollywood hizo antes de Pearl Harbor fue *The Mortal Storm*, de Frank Borzage; una detallada y apasionada condena del nazismo. La acción empieza el día en que Adolf Hitler toma posesión de su cargo de canciller de Alemania. Casualmente, el mismo día es el sexagésimo cumpleaños del profesor Viktor Roth (Frank Morgan), querido catedrático de ciencias en una universidad del sur de Alemania. La cinta muestra la consolidación de la Alemania nazi por medio de la destrucción del «no ario» Roth y su familia: su esposa, sus dos hijastros, que son arios y se convierten en nazis furibundos, y su hija verdadera, Freya (Margaret Sullavan).

Borzage presenta el nazismo como una forma de locura a la que muchos hombres —solo una mujer, por lo que podemos ver— sucumben como si fuera por contagio o por predisposición natural —la película no hace ningún análisis de las raíces socioeconómicas del nazismo—, pero con la cual choca un residuo de humanidad que hay en algunos individuos. La magnífica escena final sitúa este conflicto en el personaje que interpreta Robert Stack. Solo en casa de su padrastro, recorre las habitaciones vacías. La cámara le sigue y explora el espacio sumido en sombras mientras en la banda sonora se escuchan diálogos de escenas anteriores; luego oímos los pasos del joven cuando sale de la casa.

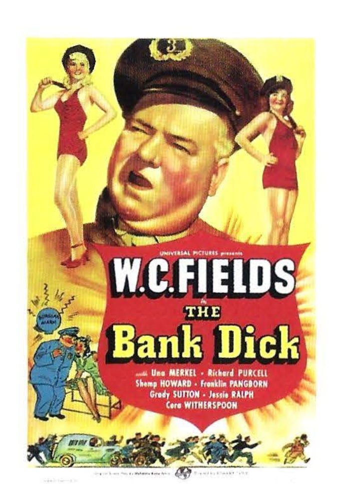
The Mortal Storm es una de las grandes historias de amor del cine estadounidense. La forma conmovedora y sutil en que Borzage trata la relación entre Freya y Martin (James Stewart) armoniza con el compromiso con el poder trascendente del amor que el director mostró durante toda su carrera, un idealismo al que las admirables interpretaciones de Sullavan y Stewart son totalmente fieles. Justo antes de que se dirijan al paso de montaña que cruza la frontera con Austria, la madre de Martin (Maria Ouspeskaya) les hace celebrar su unión bebiendo vino de una copa de ceremonia. Esta escena es una de las más luminosas de toda la obra de Borzage.

Victor Saville, coproductor sin acreditar, afirmó que había dirigido gran parte de la película, afirmación que muchos han repetido pero que contradicen varios miembros clave del reparto y del equipo técnico. No cabe duda de que *The Mortal Storm* representa plenamente el estilo, la filosofía y las inquietudes de Frank Borzage. **CFu**



Detective a la fuerza Edward F. Cline, 1940

The Bank Dick



EE.UU. (Matty Fox, Universal), 74 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jack J. Gross
Guión W. C. Fields
Fotografía Milton R. Krasner
Música Charles Previn
Intérpretes W. C. Fields, Cora Witherspoon, Una Merkel, Evelyn Del Rio, Jessie Ralph, Franklin Pangborn, Shemp Howard, Dick Purcell, Grady Sutton, Russell Hicks, Pierre Watkin, Al Hill, George Moran, Bill Wolfe, Jack Norton

«¡No seas simple! ¡No seas zopenco! ¡No seas estúpido! ¿Lo eres?»

Egbert Sousé (W. C. Fields)

Escrita por W. C. Fields y dirigida por el afable policía de tráfico Eddie Cline, cuya misión consistió en abrir paso a las idiosincrasias de Fields, en *Detective a la fuerza* la estrella aparece en su habitual papel de hombre torpe de modales suaves pero resentido que solo quiere que le dejen en paz, pero al que un mundo irrazonable obliga a esforzarse en responder a intrusos maleducados que turban su feliz modorra.

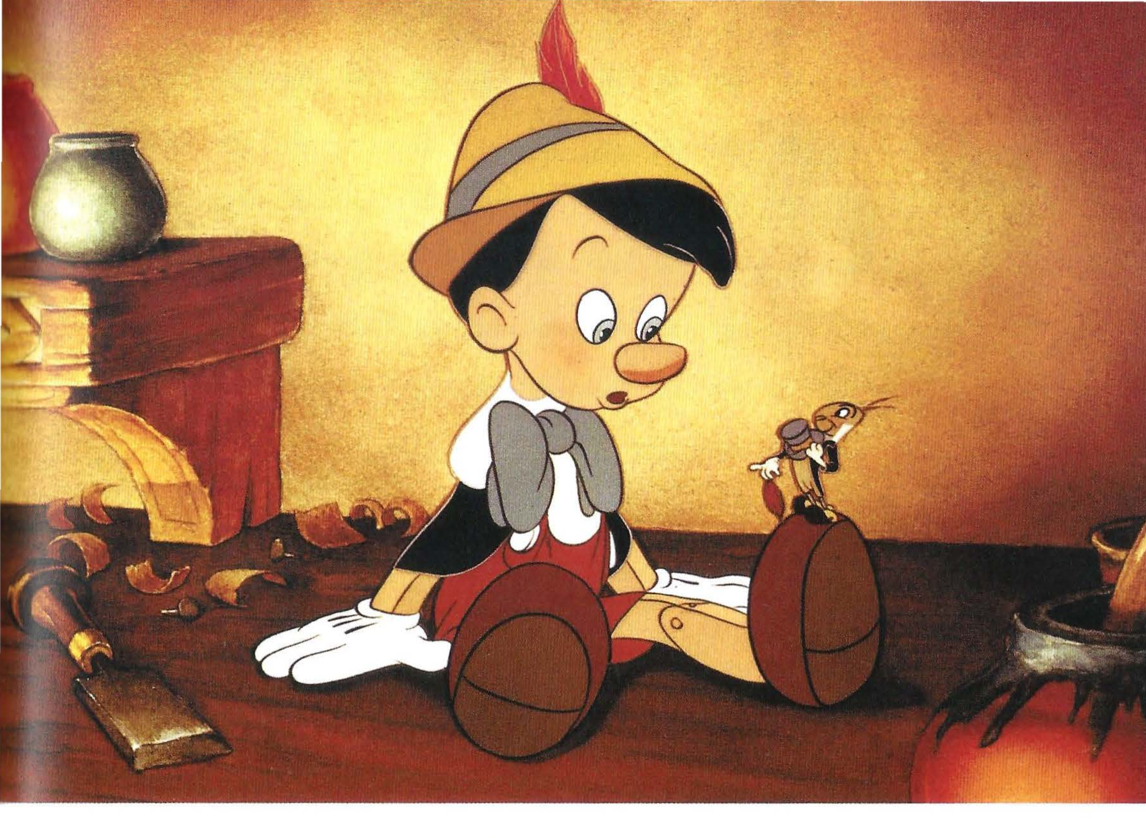
Egbert Sousè, hombre patoso y sufrido al que nada gustaría más que pasarse la vida en los bares, emborrachándose tranquilamente, se ve acosado de forma constante por su aborrecible esposa (Cora Witherspoon), su horrorosa suegra (Jessie Ralph), su detestable hija adolescente (Una Merkel), el bobo novio de ésta (Grady Sutton) y su propio y travieso hijo pequeño, todos ellos empeñados en que se convierta en un hombre de provecho. Cuando impide sin querer un atraco a un banco al tropezar con el atracador, le dan un empleo de guarda jurado, lo que da pie a una serie de escenas absolutamente perfectas en las que se enfrenta a jefes estirados (Franklin Pangborn en el papel de inspector del banco al que Sousè saca de quicio), delincuentes endurecidos (un aspirante a atracador se ve arrastrado a una hilarante secuencia de persecución en carretera comparable con las típicas de las películas mudas) y clientes ofensivos.

Al igual que todas las mejores películas de Fields, *It's a Gift* (1934) y *Never Give a Sucker an Even Break* (1941), la premisa en este caso no es más que una excusa para una sucesión de sketches del estilo de los del teatro de variedades en los cuales le da la réplica un tipo demasiado excéntrico para considerarlo el «serio» de una pareja de cómicos pero que también es demasiado malo para ser una víctima. Algunos de los números de *Detective a la fuerza* (uno en el que Sousè se encuentra sentado en la silla del director mientras se rueda una película) tienen lugar muy lejos del banco, pero las pomposas salas de mármol del comercio y el capital, con ricachones interesados que reciben su merecido cuando Sousé se enriquece y «reforma», son un marco ideal para las diabluras y la anarquía. Fields era un comediante raro, capaz de parecer gracioso mientras estrangulaba a un niño pequeño, y esta joya de 75 minutos se halla entre sus obras maestras. **KN**



i

En la película, la hija pequeña de Sousé se llama como las tres hijas de Fields: Elsie Mae Adel.



Pinocho Hamilton Luske y Ben Sharpsteen, 1940
Pinocchio

EE.UU. (Walt Disney), 88 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Walt Disney
Guión Aurelius Battaglia, basado en la novela de Carlo Collodi
Música Leigh Harline, Paul J. Smith, Ned Washington
Intérpretes (voces) Dickie Jones, Don Brodie, Walter Catlett, Frankie Darro, Cliff Edwards, Charles Judels, Christian Rub, Evelyn Venable
Oscar Leigh Harline, Paul J. Smith, Ned Washington (banda sonora), Leigh Harline, Ned Washington (canción)

i

Todas las intervenciones de Mel Blanc (quien más tarde prestaría su voz a Bugs Bunny, entre muchos otros) fueron cortadas, excepto algunos hipidos.

Huelga decir que algunos de los elementos más sombríos de la fábula del italiano Carlo Collodi se eliminaron cuando Disney la llevó al cine. El atractivo perdurable de *Pinocho* demuestra que no todas las alteraciones que hizo el estudio en el cuento de un muñeco de madera que ha cobrado vida fueron necesariamente para empeorar, y varios de sus detalles más aterradores continúan siendo prominentes. El clásico todavía muestra abundantes horrores cuando Pinocho hace frente a los peligros de las presiones de sus iguales, que le desvían de su objetivo de convertirse en un chico de verdad. Guiado (pero no siempre dirigido) por su «conciencia» insecto, Pepito Grillo, Pinocho debe aprender no solo a ser responsable, sino también a amar y a ser valiente durante su búsqueda de la vida, una búsqueda que es inocente y pícara a la vez.

Pinocho demostró que el mundo de la animación estaba lleno de posibilidades, y el resultado fueron creaciones encantadoras y etéreas como la luminosa Hada Azul y secuencias tan asombrosas como la huida de la Isla del Placer, sobre la que pesa una maldición, y el emocionante encuentro con Monstro la Ballena. Añádanse a esto canciones que ahora son clásicas como «When You Wish Upon a Star» (Si una estrella ves brillar). ¿Es de extrañar que Pinocho sea todavía un listón muy alto para juzgar muchas películas de dibujos animados? **JKI**

Ciudadano Kane Orson Welles, 1941

Citizen Kane



EE.UU. (Mercury, RKO), 119 min, b/n
Idioma inglés
Producción Orson Welles, Richard Baer, George Schaefer
Guión Herman J. Mankiewicz, Orson Welles
Fotografía Gregg Toland
Música Bernard Herrmann, Charlie Barnet, Pepe Guízar
Intérpretes Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Ray Collins, Erskine Sanford, Everett Sloane, William Alland, Paul Stewart, George Coulouris, Fortunio Bonanova, Gus Schilling, Philip Van Zandt, Georgia Backus, Harry Shannon
Oscar Herman J. Mankiewicz, Orson Welles (guión)
Nominaciones al Oscar Orson Welles (mejor película), Orson Welles (director), Orson Welles (actor), Perry Ferguson, Van Nest Polglase, A. Roland Fields, Darrell Silvera (dirección artística), Gregg Toland (fotografía), Robert Wise (montaje), Bernard Herrmann (banda sonora), John Aalberg (sonido)

«Siempre me atraganté con la cuchara de plata.»

Charles Foster Kane (Orson Welles)

Cada vez que el título del filme sonaba en la ceremonia de los Oscar en 1942, era abucheado.

Desde 1962, la revista *Sight & Sound*, en su muy citada encuesta entre los críticos sobre las mejores películas de la historia del cine, ha situado en primer lugar *Ciudadano Kane*, que fue el notable debut de Orson Welles. En 1998 el American Film Institute la llamó la película más grande de todos los tiempos. También recibió premios del New York Film Critics Circle y de la National Board of Review, además de ganar un Oscar por su guión.

La leyenda ha sido alimentada en parte por el hecho de que Welles contaba solo 24 años de edad cuando hizo la película, pero también por las obvias comparaciones entre el personaje del título y el magnate de la prensa William Randolph Hearst, que removió cielo y tierra para impedir que se hiciese y, al no conseguirlo, intentó desacreditarla. Pero, sin ánimo de exagerar, *Ciudadano Kane* tiene un interés y una importancia tremendos, por diversas razones.

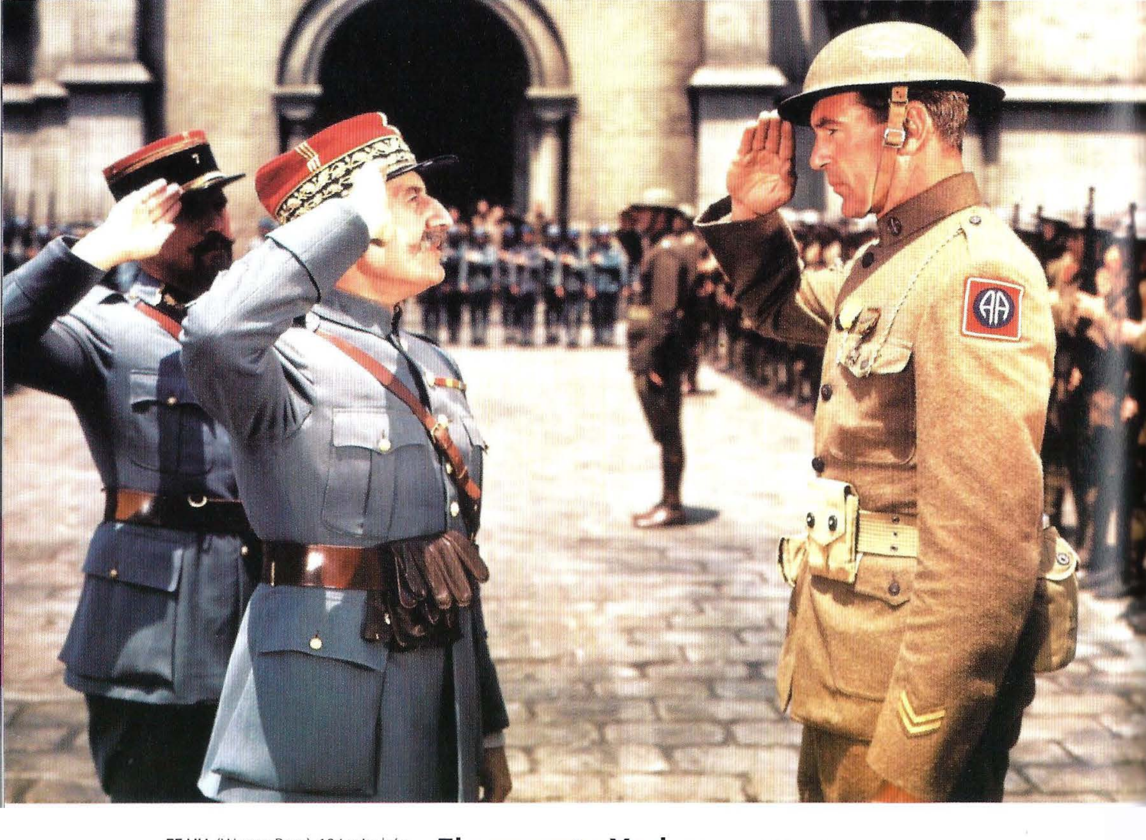
La cinta cuenta una gran historia: Charles Foster Kane (interpretado brillantemente por el propio Welles) nace pobre, pero se enriquece gracias a una mina de oro que hereda su madre. En su juventud empieza a crear un imperio de prensa y radio populistas y, con el tiempo, se casa con la sobrina de un presidente de Estados Unidos y se presenta a las elecciones para gobernador. Pero su ambición se ve frustrada, lo cual hace que trate cada vez peor a las mujeres de su vida, primero su esposa y luego su querida. Muere, casi solo, en su castillo, anhelando la sencillez de su infancia. *Ciudadano Kane* se enmarca con firmeza en las tradiciones del populismo del New Deal y ensalza la creencia de que el dinero no puede comprar la felicidad, pero lo hace de una forma muy prosaica, casi dickensiana.

Más significativo es de que la película empiece con la muerte de Kane y la última y enigmática palabra que pronuncia: «Rosebud». Un grupo de intrépidos reporteros trata de averiguar el significado de esta palabra y entrevista a varias personas que conocieron a Kane. No solo se cuenta el argumento por medio de escenas retrospectivas, sino que, además, cada uno de los personajes conoce a Kane solo desde cierta perspectiva, que se presenta a su debido tiempo. La complejidad narrativa es una notable proeza, y también en gran parte la razón por la cual la crítica Pauline Kael lanzó la acusación de que el verdadero genio de la película no fue el niño prodigio Welles, sino el guionista Herman J. Mankiewicz.

La verdadera fuerza de *Ciudadano Kane*, sin embargo, radica en su fotografía: Gregg Toland ideó una técnica con profundidad de campo, en la cual el primer plano, el plano medio y el fondo se enfocaban simultáneamente, lo que permite que el ojo se concentre en cualquier parte de la imagen.

Esta técnica fue criticada en aquel momento porque llamaba la atención sobre sí misma, lo cual constituía una infracción directa de los códigos de fotografía del Hollywood clásico, que daban por sentado que la buena fotografía era invisible. Incluso atendiendo a las pautas de hoy día, que son diferentes, la fotografía de *Ciudadano Kane* es llamativa e inolvidable. **MK**


ANE



EE.UU. (Warner Bros.), 134 min, b/n
Idioma inglés
Producción Howard Hawks, Jesse L. Lasky, Hal B. Wallis
Guión Harry Chandlee, Abem Finkel
Fotografía Sol Polito
Música Max Steiner
Intérpretes Gary Cooper, Walter Brennan, Joan Leslie, George Tobias, Stanley Ridges, Margaret Wycherly, Ward Bond, Noah Beery Jr., June Lockhart
Oscar Gary Cooper (actor), William Holmes (montaje)
Nominaciones al Oscar Jesse L. Lasky, Hal B. Wallis (mejor película), Howard Hawks (director), Harry Chandlee, Abem Finkel, John Huston, Howard Koch (guión), Walter Brennan (actor de reparto), Margaret Wycherly (actriz de reparto), Sol Polito (fotografía), John Hughes, Fred M. MacLean (dirección artística), Max Steiner (banda sonora), Nathan Levinson (sonido)

i

Alvin York denegó el permiso para rodar el filme, a menos que el protagonista fuera Gary Cooper.

El sargento York Howard Hawks, 1941
Sergeant York

El sargento York celebra la justa lucha de la Primera Guerra Mundial. En toda la película se hace visible un trasfondo belicoso. Alvin York, en la caracterización de Gary Cooper, habla una jerga rústica, de campesino inculto. Su transformación de brioso agricultor de Tennessee en pacifista cristiano y finalmente héroe militar celebra una serie de convencionalismos de Hollywood, entre ellos las madres sagradas y los líderes justos. ¿Trillado? Sí. Pero la importancia de esta joya descansa en hacer de Cooper una estrella, cuando no también en mostrar con bastante fidelidad la guerra de trincheras cuando solo faltaban unos meses para Pearl Harbor.

Que la película no ofrezca un contexto más amplio para la Primera Guerra Mundial es precisamente de lo que se trata. *El sargento York* se ocupa exclusivamente del valor y el sacrificio. Cualquier otra cosa que se le añadiera perjudicaría su presentación de la defensa de la libertad como objetivo último. La cinta, que muestra simultáneamente el amor por las virtudes bíblicas y la destreza con las armas de fuego, se deleita en la camaradería, el romance casto y los duelos a puñetazos. En resumen, es un mundo «hawksiano» que en este caso se traspone de forma perfecta a una película biográfica en la que abundan los valores provincianos y escasean las visiones del conflicto violento que hizo famoso al verdadero Alvin York. **GC-Q**

Las tres noches de Eva Preston Sturges, 1941
The Lady Eve

EE.UU. (Paramount), 97 min, b/n
Idioma inglés
Producción Paul Jones
Guión Monckton Hoffe, Preston Sturges
Fotografía Victor Milner
Música Clara Edwards, Sigmund Krumgold
Intérpretes Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Charles Coburn, Eugene Pallette, William Demarest, Eric Blore, Melville Cooper, Martha O'Driscoll, Janet Beecher, Robert Greig, Dora Clement, Luis Alberni
Nominaciones al Oscar Monckton Hoffe (guión)

Las tres noches de Eva es una clásica comedia disparatada y la quintaesencia de los filmes de Preston Sturges, ya que refleja la visión que el director y guionista tenía del amor como la mayor estafa de todas. En el guión abundan las frases soberbias, el diálogo es vivo y el argumento ofrece una inteligente variación de la guerra de los sexos.

La película empieza a bordo de un buque de crucero donde la ingeniosa y elegante seductora Jean Harrington (Barbara Stanwyck) trata de conquistar al cándido aficionado a las serpientes Charles *Hopsie* Pike (Henry Fonda) con el fin de quitarle su fortuna, edificada sobre una marca de cerveza, Pike's Ale. Gracias a un giro delicioso del guión, la acción se traslada a la mansión de Hopsie en Connecticut, donde Jean reaparece haciéndose pasar por una heredera inglesa, lady Eve Sidwich. Vuelve a seducir a Hopsie y hace que se case con ella con el propósito de abandonarle después y castigarle así por haberla dejado antes. Al final, sin embargo, la jugada le sale mal porque se enamora de él.

En *Las tres noches de Eva* Sturges consiguió burlar a la censura de la época. Por medio de numerosas referencias a la historia bíblica de la caída del primer hombre, hace hincapié en la sexualidad como pocos cineastas de entonces se hubieran atrevido. En 1956 se hizo un remake, *The Birds and the Bees*, muy inferior con Mitzi Gaynor y David Niven. **RDe**

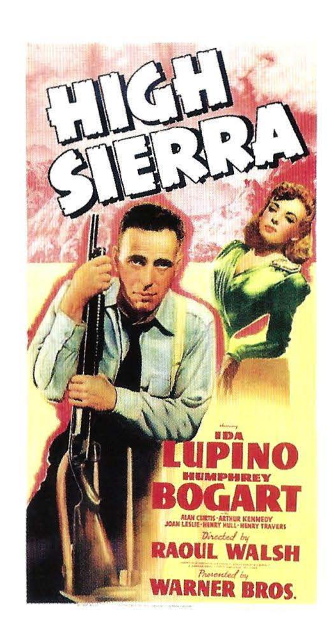
El hombre lobo George Waggner, 1941
The Wolf Man

EE.UU. (Universal), 70 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jack J. Gross, George Waggner
Guión Curt Siodmak
Fotografía Joseph A. Valentine
Música Charles Previn, Hans J. Salter, Frank Skinner
Intérpretes Claude Rains, Warren William, Ralph Bellamy, Patric Knowles, Bela Lugosi, Maria Ouspenskaya, Evelyn Ankers, J. M. Kerrigan, Fay Helm, Lon Chaney Jr., Forrester Harvey

La figura del hombre lobo —versión bípeda y cinematográfica del arquetipo del licántropo que encarna de forma dramática la dicotomía entre Jekyll/Hyde (superego/id) presente en todos nosotros— pasó por primera vez a un plano principal en la película de la Universal *El lobo humano* (1935), con Henry Hull en un papel que varios decenios más tarde interpretaría Jack Nicholson en *Lobo* (1994). Al cabo de poco tiempo, Curt Siodmak terminó el guión para lo que sería el último clásico de terror de la Universal Pictures —después de *Drácula* (1931), *El doctor Frankenstein* (1931) y *La momia* (1932)—: *El hombre lobo*, dirigida por George Waggner. En la versión que sigue siendo todavía la más reconocible y apreciada del mito, Lon Chaney Jr. encarna a Lawrence Talbot, un galés educado en Estados Unidos que nada desea más que ser curado de su (cuando hay luna llena) licantropía irreprimible.

Jack Pierce, el rey del maquillaje, ideó para Chaney un complicado disfraz hecho con lana de yak que serviría de modelo para incontables máscaras de Halloween. Lo que distingue la historia de Siodmark de anteriores cuentos sobre licántropos es el hincapié cifrado en la energía sexual reprimida como fuerza motriz de las transformaciones de Talbot en las noches de luna llena.

El éxito de la película de Waggner dio origen a otras cuatro sobre el hombre lobo con Chaney solo en el decenio de 1940. Desde entonces se han hecho docenas de imitaciones, actualizaciones y parodias. **SJS**



El último refugio Raoul Walsh, 1941

High Sierra

EE.UU. (Warner Bros.), 100 min, b/n
Idioma inglés
Producción Mark Hellinger, Hal B. Wallis
Guión John Huston, basado en la novela de W.R. Burnett
Fotografía Tony Gaudio
Música Adolph Deutsch
Intérpretes Ida Lupino, Humphrey Bogart, Alan Curtis, Arthur Kennedy, Joan Leslie, Henry Hull, Henry Travers, Jerome Cowan, Minna Gombell, Barton MacLane, Elisabeth Risdon, Cornel Wilde, Donald MacBride, Paul Harvey, Isabel Jewell

«Yo no le daría dos centavos por una dama sin temperamento.»

Roy Earle (Humphrey Bogart)

El último refugio es un hito del género de gángsteres, un momento decisivo en la carrera de Humphrey Bogart y un modelo de existencialismo de película de acción dirigido por Raoul Walsh. Al igual que la anterior de Walsh *Los turbulentos años veinte* (1939), *El último refugio* es una película de gángsteres elegíaca, insólita en ese período regido por el Código porque presenta un retrato favorable del gángster como paria anticuado. El veterano Roy Earle (Bogart), el noblemente llamado héroe, está muy por encima de los indeseables y los hipócritas que encuentra dentro y fuera de la ley cuando capitanea un malhadado atraco a un hotel, persigue neciamente a una chica respetable (Joan Leslie) y encuentra brevemente compañía más idónea en otra paria (Ida Lupino).

En contraste con contemporáneos suyos como John Ford, Howard Hawks, Frank Capra y Michael Curtiz, que hacen hincapié en el valor de la comunidad o el grupo, el Walsh de este período concedía más importancia al egoísmo, el inconformismo y los rasgos antisociales de sus personajes. La sociedad honrada de *El último refugio* es notablemente cáustica y alcanza su punto máximo en la escena en la que Roy es rechazado de forma humillante por su insulsa princesa de clase media a favor de su novio conformista y pagado de sí mismo.

Después de un decenio interpretando películas carcas e indeseables, Bogart consiguió su papel más sustancioso hasta la fecha. En *El halcón maltés*, Bogart es expansivo, listo, dominante. En el universo que crea Walsh en *El último refugio*, la interpretación de Bogart es más sutil y concibe un personaje claramente distinto: taciturno, retraído y tenso, con los hombros encorvados y los gestos torpes para poner de relieve la naturaleza cerrada del personaje. Incluso en las escenas íntimas de Roy con su alma gemela, Marie (Ida Lupino), Walsh coloca objetos y barreras entre los amantes para subrayar su aislamiento esencial.

El último refugio empieza y termina con la elevada cima del monte Whitney, cuya presencia llama como una sirena al héroe a su solitario destino. Otro personaje del hampa dice a Roy: «¿Recuerdas lo que dijo Johnny Dillinger sobre los tipos como tú y él? Dijo que corríais hacia la muerte. Sí, eso es. ¡Hacia la muerte!». La gran escena de persecución en coche en la que la policía sigue a Roy hasta la montaña fatídica traduce esas palabras al dinámico lenguaje visual del mejor cine de acción. **MR**

i

En la película, el propio perro de Bogart, «Zero», interpretaba a «Pard».



Qué verde era mi valle John Ford, 1941

How Green Was My Valley

Aunque su fama se debía principalmente a los westerns, John Ford amaba todo lo irlandés. Eso no le impidió trasladar esta versión ganadora de varios Oscar de la novela de Richard Llewellyn a la otra orilla del mar de Irlanda, a los valles mineros de Gales. La película está imbuida del mismo tipo de nostalgia exagerada por las satisfacciones excéntricas de la vida familiar en la vieja patria que distingue a la película de 1952 *El hombre tranquilo*. El Gales de Ford tiene tanto de país de la mente como su querida Irlanda (al menos en lo que se refiere a cómo se muestra en la pantalla o se invoca con palabras). Esto explica por qué el pueblo minero hermosamente diseñado por Richard Day, a pesar de la minuciosidad con que se construyó en los estudios de la Fox, da la sensación de ser un sueño de arquetipos galeses más que un lugar real.

Sin embargo, esto es totalmente apropiado a los sentimientos de nostalgia que alimentan *Qué verde era mi valle* desde el principio hasta el fin. La historia la narra un hombre que reflexiona sobre su lejana infancia, cuando era el hijo más pequeño (Roddy McDowall) de la familia Morgan y veía a su padre (Donald Crisp) y a sus cuatro hermanos subir todos los días la colina camino de la mina. Lo que recuerda no son solo las cosas malas —las peligrosas condiciones de trabajo, la amenaza de la pobreza, el frío y el hambre— y las muertes trágicas, sino también el cálido y amoroso sentido de comunidad que reinaba en las vidas tanto de la familia como del pueblo en su conjunto. Pero esa feliz unión se perdió para siempre cuando los recortes salariales provocaron huelgas y un conflicto entre el patriarca bondadoso pero tradicional y los hijos, que eran (un poco) más militantes: conflicto cuyo resultado fue que los hijos emigraran a la Tierra Prometida de América (¿dónde si no?) en busca de trabajo mejor pagado.

Los recuerdos agridulces tiñen toda la película: la pérdida de la familia, de la inocencia infantil, del país natal y de un padre severo pero justo. Es verdad que Ford idealiza el mundo que nos muestra, pero eso es lo que lo hace tan eficaz. Sí, la película es un dramón, está llena de clichés (parece que los mineros no paran nunca de cantar) y los acentos son una curiosa mezcla de todos los que existen en la Gran Bretaña e Irlanda: pero ¿no son siempre así los sueños? **GA**



EE.UU. (Fox), 118 min, b/n
Idioma inglés
Producción Darryl F. Zanuck
Guión Philip Dunne, basado en la novela de Richard Llewellyn
Fotografía Arthur C. Miller
Música Alfred Newman
Intérpretes Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Anna Lee, Donald Crisp, Roddy McDowall, John Loder, Sara Allgood, Barry Fitzgerald, Patric Knowles, Morton Lowry, Arthur Shields, Ann E. Todd, Frederick Worlock, Richard Fraser, Evan S. Evans
Oscar Darryl F. Zanuck (mejor película), John Ford (director), Donald Crisp (actor de reparto), Richard Day, Nathan Juran, Thomas Little (dirección artística), Arthur C. Miller (fotografía)
Nominaciones al Oscar Philip Dunne (guión), Sara Allgood (actriz de reparto), James B. Clark (montaje), Alfred Newman (banda sonora), Edmund H. Hansen (sonido)

«No puedes combatir la injusticia con más injusticia.»

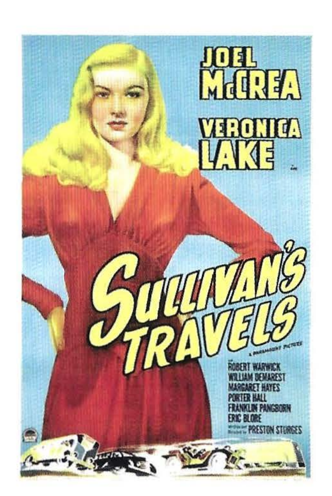
Mr. Gruffydd (Walter Pidgeon)

i

El filme obtuvo el Oscar a la mejor película en 1942, imponiéndose a *Ciudadano Kane*.

Los viajes de Sullivan Preston Sturges, 1941

Sullivan's Travels



1941

EE.UU. (Paramount), 90 min, b/n
Idioma inglés
Producción Paul Jones, Buddy G. DeSylva, Preston Sturges
Guión Preston Sturges
Fotografía John F. Seitz
Música Charles Bradshaw, Leo Shuken
Intérpretes Joel McCrea, Veronica Lake, Robert Warwick, William Demarest, Franklin Pangborn, Porter Hall, Byron Foulger, Margaret Hayes, Robert Greig, Eric Blore, Torben Meyer, Victor Potel, Richard Webb, Charles R. Moore, Almira Sessions

«Hay que decir muchas cosas para hacer reír a la gente. ¿Sabías que eso es lo único que le queda a la gente?»

John L. Sullivan (Joel McCrea)

i

Veronica Lake estaba de entre seis y ocho meses cuando rodó la película.

Como uno de los primeros «autores» del cine estadounidense y figura claramente moderna (la mejor amiga de su madre era Isadora Duncan; pasó su juventud cruzando una y otra vez el Atlántico; patentó, entre otros inventos, un lápiz de labios «a prueba de besos» y una máquina teleimpresora), Preston Sturges fue el causante en la década de los cuarenta de una explosión de películas que ahora son clásicas. Estas películas son famosas por su ingenio verbal, sus divertidísimas escenas de comedia física y sus afectuosos retratos de personajes secundarios excéntricos que roban escenas a los principales. Pero la obra de Sturges también muestra un interés constante por estudiar las posibilidades y las perspectivas del ascenso —y a veces el descenso— en sociedad. En la que es tal vez su mejor y más compleja película, *Los viajes de Sullivan*, Sturges mezcla con brillantez el humor de sal gorda con agudos comentarios culturales, y una vez más —como en *Así paga el diablo* (1940), *Navidades en julio* (1940) y *Las tres noches de Eva* (1941)— revela que la identidad social es sumamente inestable y susceptible de una transformación hiperbólica por medios como el disfraz, la confusión y el autoengaño.

John L. Sullivan (Joel M cCrea) es un director que ha triunfado en Hollywood y se especializa en películas intrascendentes como, por ejemplo, la comedia *Ants in your Pants* (1939). Ingenuo y protegido por sus solícitos colaboradores, que no quieren que a su fuente de ingresos le dé por cambiar de género o hacer películas demasiado ambiciosas, Sully, a pesar de todo ello, se propone dirigir una epopeya de contenido social sobre los malos tiempos que corren en Estados Unidos durante la Depresión que se titulará *O Brother, Where Art Thou?* (título ficticio que los hermanos Coen utilizarían para una película del año 2000, en claro homenaje a Sturges). Para documentarse sobre el tema, lo cual lleva aparejadas cosas tan desagradables como el sufrimiento, las privaciones y la desigualdad racial, Sully insiste en disfrazarse de vagabundo y atravesar el país con el fin de experimentar de primera mano la «vida real».

Después de varias aventuras, encuentros (especialmente con Veronica Lake en el papel de una ingenua que sufre una racha de mala suerte) y percances —algunos divertidos, otros sorprendentemente emotivos—, Sully acaba aceptando que su verdadera vocación es ser un cineasta popular con el don de hacer reír a la gente. La moraleja es que la seriedad y la profundidad forzadas benefician mucho menos a las masas que el buen humor de siempre, que ayuda a la gente a olvidar sus preocupaciones, aunque sea solo durante un rato.

Es imposible negar que en *Los viajes de Sullivan* hay un aspecto autobiográfico y que Sturges afirma el valor de lo que él mismo hace mejor —rodar comedias inteligentes que elevan los ánimos de los espectadores— al tiempo que ataca la pretenciosidad de los cineastas más sobrios y «socialmente comprometidos» de Hollywood. Sin embargo, el guión es una verdadera proeza que junta una notable serie de géneros: la astracanada, la película de acción, el melodrama, el documental social, el romance, el musical y la película carcelaria. Aunque no obtuvo ni una sola nominación a los Oscar, *Los viajes de Sullivan* es la película más destacada de la carrera de uno de los más grandes cineastas estadounidenses. **SJS**





1941

EE.UU. (First National, Warner Bros.), 101 min, b/n
Idioma inglés
Producción Henry Blanke, Hal B. Wallis
Guión John Huston, basado en la novela de Dashiell Hammett
Fotografía Arthur Edeson
Música Adolph Deutsch
Intérpretes Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Barton MacLane, Lee Patrick, Sydney Greenstreet, Ward Bond, Jerome Cowan, Elisha Cook Jr., James Burke, Murray Alper, John Hamilton
Nominaciones al Oscar Hal B. Wallis (mejor película), John Huston (guión), Sydney Greenstreet (actor de reparto)

«Hablando así se pierden los dientes. Si quiere permanecer aquí, deberá ser más cortés.»

Sam Spade (Humphrey Bogart)

i

La escena final entre Humphrey Bogart y Mary Astor tardó tres días en rodarse.

El halcón maltés John Huston, 1941

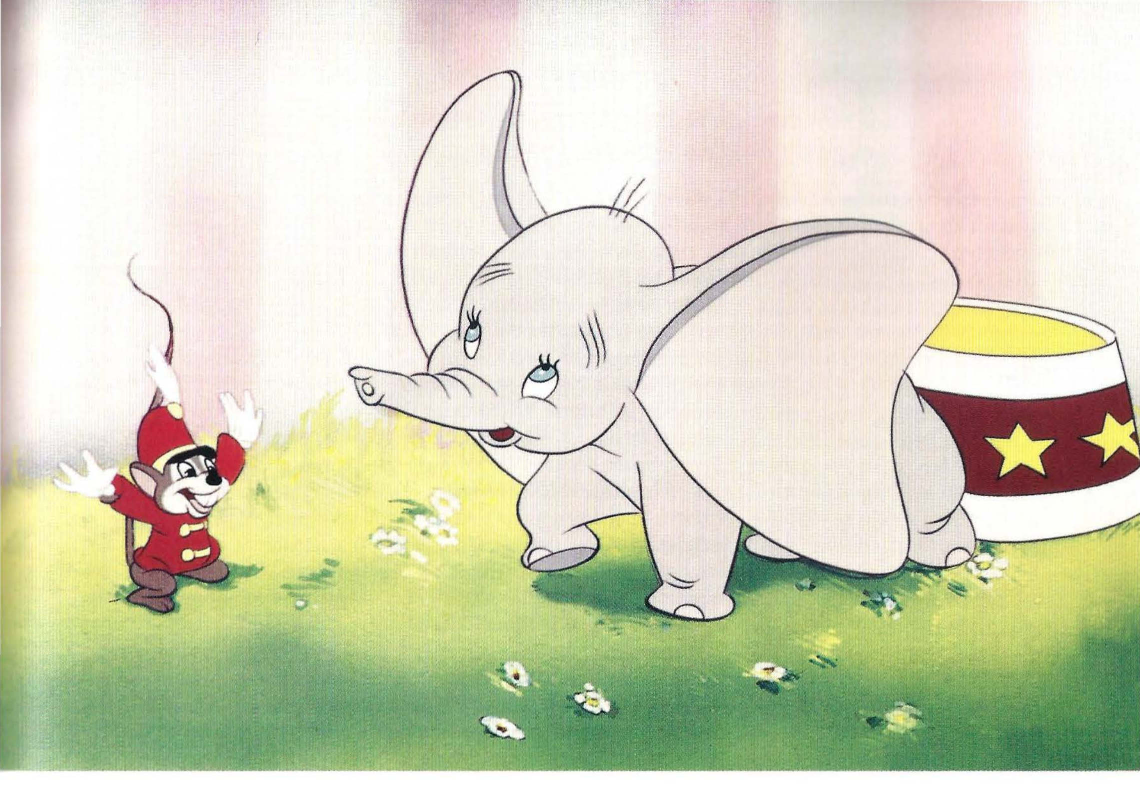
The Maltese Falcon

En 1941, la excelente novela de detectives de Dashiell Hammett ya había sido filmada dos veces, bajo su propio título en 1931 con Ricardo Cortez encarnando a Sam Spade y con el título de *Satan Met a Lady* en 1935, esta vez con Warren Williams en el papel principal (y el halcón convertido en el Cuerno de Roldán). Después de hacer su aprendizaje como guionista, John Huston seleccionó el libro del catálogo de propiedades de la Warner Brothers y tenía tanta confianza en la fuerza de su material que el guión consiste esencialmente en una transcripción de los diálogos de Hammett. Tuvo la suerte de contar con un reparto impecable hasta en los papeles más insignificantes, y el acierto de no pasarse. Para ser el primer largometraje de un director, *El halcón maltés* no pretende causar gran impresión como, por ejemplo, *Ciudadano Kane*, otra película del mismo año, y anuncia la llegada no de un niño terrible, sino de un profesional consumado.

El halcón maltés, piedra angular del cine negro, utiliza con economía las sombras simbólicas y tiene lugar casi en su totalidad en anónimas habitaciones de hotel y oficinas que quedan muy lejos del sórdido encanto de *El sueño eterno* (1946) o *Historia de un detective* (1944). Humphrey Bogart, que pasa de sus papeles de malo al de héroe duro y romántico, es Sam Spade, detective privado de San Francisco. Un elegante hombre de negocios desea encontrar al asesino de su socio y desbaratar los planes de un grupo de traicioneros, tan absortos en la búsqueda del fabuloso pájaro adornado con joyas que da título a la película que cometen el fatal error de dar por sentado que todo el mundo es tan corrupto y codicioso como ellos. A primera vista, Mary Astor podría parecer demasiado respetable para el papel de mujer fatal, pero la extraña afectación con que luce sus vestidos ceñidos y sus peinados resulta apropiada para una mujer que siempre tiene preparada una mentira. El locuaz, obeso y autosatisfecho Kaspar Gutman de Sydney Greenstreet y el cortés, triste, perfumado y gimoteante Joel Cairo de Peter Lorre son inmortales de la pantalla, un Bing y Bob o un Laurel y Hardy del cine negro, con el eterno perdedor y cabeza de turco Elisha Cook Jr., en el papel del furioso y pequeño pistolero Wilmer, condenado a que le dejen siempre con un palmo de narices.

La reputación de Hammett se basa en que añadió cierto realismo social al género de misterio, con detectives privados que son profesionales concienzudos más que supersabuesos. Hammett también era adicto a argumentos tan retorcidos y extraños como el teatro de la época de Jacobo I: *El halcón maltés* llega a su momento culminante no solo con la revelación de que el pájaro negro por el que todo el mundo ha maquinado y matado es en realidad una falsificación, sino también cuando el detective reconoce que ama a la asesina pero, pese a ello, la delatará.

Mientras que otros grandes directores de Hollywood persiguen sus propias visiones, Huston continuó dando lo mejor de sí —desde *El tesoro de Sierra Madre* (1948) hasta *La jungla de asfalto* (1950), *Ciudad dorada* (1972), *Sangre sabia* (1979) y *Dublineses* (1987)— al hacer adaptaciones fieles de pequeños clásicos de la novela. **KN**



Dumbo Ben Sharpsteen, 1941

EE.UU. (Walt Disney), 64 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Walt Disney
Guión Otto Englander, basado en el libro de Helen Aberson
Música Frank Churchill, Oliver Wallace
Voces Herman Bing, Billy Bletcher, Edward Brophy, Jim Carmichael, Hall Johnson Choir, Cliff Edwards, Verna Felton, Noreen Gammill, Sterling Holloway, Malcolm Hutton, Harold Manley, John McLeish, Tony Neil, Dorothy Scott, Sarah Selby, Billy Sheets, Charles Stubbs, Margaret Wright
Oscar Frank Churchill, Oliver Wallace (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Frank Churchill, Ned Washington (canción)
Festival de Cannes Walt Disney (premio a los mejores dibujos animados)

i

Dumbo y *Blancanieves* (1937) fueron los dos únicos filmes de Disney anteriores a 1943 que obtuvieron beneficios.

El cuarto largometraje de dibujos animados de Walt Disney, *Dumbo*, al igual que el que lo siguió de forma inmediata, *Bambi*, tuvieron su origen en un libro relativamente poco conocido que, al parecer, liberó a los dibujantes del habitual romanticismo basado en el príncipe que rescata a la princesa.

Dumbo todavía rebosa sentimentalismo, pero los protagonistas antropomorfizados —Dumbo, el elefantito circense marginado cuyas orejas gigantescas y torpeza le hacen blanco de burlas, y Timothy, el mundano roedor que lo acompaña— se prestan a un poco de acción alegremente caótica así como a unas cuantas secuencias de circo que se resolvieron de forma creativa. Sin embargo, hay dos escenas sobre la búsqueda de autoestima por parte de Dumbo que se destacan de todas las demás: la alucinación en la que aparecen protopsicodélicos elefantes color de rosa y el tierno y doloroso encuentro entre Dumbo y su madre «encarcelada» injustamente. La animación raras veces ha sido más inventiva, conmovedora y viva que en estos dos segmentos, que van acompañados de canciones igualmente memorables. Puede que el triunfo final de Dumbo sobre la adversidad, así como la reunión con su madre, sea previsible desde el principio, pero el arco emocional de la película se ha construido con tanto esmero que los retos a los que ha de responder el sufrido elefante no hacen más que intensificar la reconfortante conclusión. **JKl**

Un marido rico Preston Sturges, 1942
The Palm Beach Story

EE.UU. (Paramount), 88 min, b/n
Idioma inglés
Producción Paul Jones
Guión Preston Sturges
Fotografía Victor Milner
Música Victor Young
Intérpretes Claudette Colbert, Joel McCrea, Mary Astor, Rudy Vallee, Sig Arno, Robert Warwick, Arthur Stuart Hull, Torben Meyer, Jimmy Conlin, Victor Potel, William Demarest, Jack Norton, Robert Greig, Roscoe Ates, Dewey Robinson, Robert Dudley

Rudy Vallee ofrece la mejor interpretación de su carrera encarnando al amable y enclenque millonario John D. Hackensacker III en esta brillante comedia disparatada, a la vez tierna y cáustica. Claudette Colbert, casada con un arquitecto ambicioso pero pobre (Joel McCrea), se marcha a Florida, donde se ve cortejada por Hackensacker. Al presentarse McCrea, Colbert logra persuadirle de que se haga pasar por su hermano. También están presentes otras indelebles creaciones de Sturges, como el Pequeño Rey (Robert Dudley), el locamente destructivo Club de la Cerveza y la Codorniz, la mordaz hermana de Hackensacker (Mary Astor), su novio europeo de nacionalidad incierta y muchos personajes de Sturges.

Puede que el personaje de Hackensacker sea lo que más se acerque a un autorretrato paródico en la filmografía de Sturges, pero *Un marido rico* está tan llena de sabiduría y humor sardónicos que trasciende su naturaleza personal. El papel fue escrito para Vallee después de que Sturges viera su don para hacer reír sin darse cuenta en una película musical. Esta inconsciencia era importante en el concepto de la comedia que tenía Sturges y se extendía a la credulidad de los espectadores y a los personajes. La secuencia frenética con que empieza la película «descubre» el sorprendente final del argumento antes de que el público entienda lo que está pasando. Como señaló el crítico James Harvey, «En esta película, siempre que la realidad se convierte en un problema sencillamente se elimina». **JRos**

La extraña pasajera Irving Rapper, 1942
Now, Voyager

EE.UU. (Warner Bros.), 117 min, b/n
Idioma inglés
Producción Hal B. Wallis
Guión Casey Robinson, basado en la novela de Olive Higgins Prouty
Fotografía Sol Polito
Música Max Steiner
Intérpretes Bette Davis, Paul Henreid, Claude Rains, Gladys Cooper, Bonita Granville, John Loder, Ilka Chase, Lee Patrick, Franklin Pangborn, Katharine Alexander, James Rennie, Mary Wickes
Oscar Max Steiner (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Bette Davis (actriz), Gladys Cooper (actriz de reparto)

La popularidad perdurable de *La extraña pasajera* se deriva de los descarados crescendos emocionales de la película, de la fuerza que le dan sus estrellas y, en particular, del placer de ver cómo Bette Davis se transforma de patito feo en cisne (fue nominada al Oscar por su interpretación).

La extraña pasajera, uno de los clásicos melodramas estadounidenses y el modelo de las películas «de transformación», cuenta la complicada historia de la solterona Charlotte Vale (Davis), hija sin la menor gracia (sus gruesas cejas y sus gafas lo dicen todo) de una opresiva matriarca de Boston. Un psiquiatra, el doctor Jaquith (Claude Rains), salva a Charlotte mandándola a una clínica, donde su cura se indica por medio del gesto dramático del doctor al romperle las gafas y su reaparición (subrayada por una espectacular partitura de Max Steiner) como la estrella de cine. Bette Davis: preciosa desde las cejas depiladas hasta los zapatos de salón de dos colores. Esta mariposa recién salida del capullo emprende un crucero y se enamora de Jerry Durrance (Paul Henreid), que es un hombre casado; el romance se cuenta en gran parte por medio del expresivo uso de cigarrillos, que simbolizan las relaciones sexuales que no se ven en la pantalla. El argumento da una serie de vueltas maravillosas a partir de ahí y termina con la decisión de no buscar algo más que amistad con la famosa, aunque críptica, frase que pronuncia Charlotte: «Oh, Jerry, no pidamos la luna. Tenemos las estrellas». **MO**

Ser o no ser Ernst Lubitsch, 1942
To Be or Not to Be



EE.UU. (Romaine), 99 min, b/n
Idioma inglés
Producción Alexander Korda, Ernst Lubitsch
Guión Melchior Lengyel, Edwin Justus Mayer
Fotografía Rudolph Maté
Música Werner R. Heymann, Miklós Rózsa
Intérpretes Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack, Felix Bressart, Lionel Atwill, Stanley Ridges, Sig Ruman, Tom Dugan, Charles Halton, George Lynn, Henry Victor, Maude Eburne, Halliwell Hobbes, Miles Mander
Nominaciones al Oscar Werner R. Heymann (banda sonora)

«Eres el mejor actor del mundo. Todos lo saben, incluido tú.»

Maria Tura (Carole Lombard) a Josef Tura (Jack Benny)

«Lo que él hizo a Shakespeare nosotros se lo estamos haciendo ahora a Polonia», bromea un coronel alemán refiriéndose a un actor amanerado en la escandalosa comedia negra que Ernst Lubitsch dirigió durante la guerra. En una época en la que nada es demasiado sagrado o serio para librarse de las sátiras, es difícil imaginar la polémica que en su momento provocó la ingeniosa y graciosísima farsa antinazi de Lubitsch.

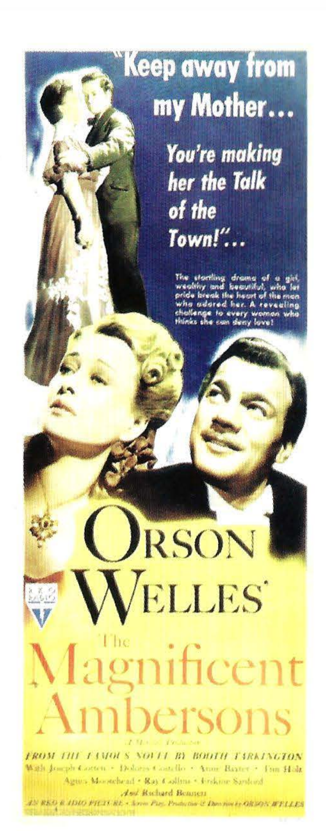
Lubitsch era un judío alemán que se afincó en Estados Unidos en el decenio de 1920 e hizo una serie de comedias magníficas y de estilo inimitable. A pesar de ello, tuvo sus dudas cuando Melchior Lengyel, que concibió *Ninotchka* (1939) para él, le habló de su idea de hacer una película sobre una compañía de actores que se hacen pasar por miembros de la Gestapo para salvar a unos resistentes polacos. Pero el director acabó pensando que los estadounidenses se preocuparían más por Polonia si podía despertar sus simpatías por medio de la risa aplicando el célebre toque Lubitsch a los nazis y sus adversarios.

El cómico Jack Benny, en su mejor momento, encarna a Josef Tura, vanidoso actor y director de una compañía teatral, siempre reñido con su coqueta esposa y primera actriz Maria, interpretada por la deliciosa Carole Lombard (que aceptó el papel pese a las dudas de su esposo, Clark Gable, y moriría trágicamente antes del estreno de la película). Después de una situación propia de la guerra entre los sexos, los Tura tienen cosas más importantes de las que preocuparse —la invasión de Polonia, por ejemplo— y se ven envueltos en un asunto de espionaje. El tono de la película cambia con una traición y vuelve a cambiar cuando los miembros de la peleona compañía de Tura dejan a un lado sus diferencias e idean una audaz mascarada para sacar a Maria y a su admirador y héroe de la resistencia (Robert Stack) del cuartel general de la Gestapo.

Se ha comentado frecuentemente que ésta es la película más divertida de Lubitsch porque es la más seria, como demostró el remake que hizo Mel Brooks en 1983, que era gracioso pero carecía del apremio de los hechos desesperados en una época peligrosa. Las risas sardónicas no ocultan la sustancia de la sátira, la visión de la maldad de la que son capaces los hombres normales y corrientes cuando prueban el poder, ni el atractivo mensaje de la película en el sentido de que incluso unos actores egoístas pueden hacer algo estupendo cuando se comportan como seres humanos. **AE**

i
Tras la muerte de Lombard en un accidente de avión, la parte donde decía «¿Qué puede suceder en un avión?» fue suprimida.





EE.UU. (Mercury, RKO), 88 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jack Moss, George Schaefer, Orson Welles
Guión Orson Welles, basado en la novela de Booth Tarkington
Fotografía Stanley Cortez
Música Bernard Herrmann, Roy Webb
Intérpretes Joseph Cotten, Dolores Costello, Anne Baxter, Tim Holt, Agnes Moorehead, Ray Collins, Erskine Sanford, Richard Bennett, Orson Welles (narrador)
Nominaciones al Oscar Orson Welles (mejor película), Agnes Moorehead (actriz de reparto), Stanley Cortez (fotografía), Albert S. D'Agostino, A. Roland Fields, Darrell Silvera (dirección artística)

i

Cuando su banda sonora fue cortada, el compositor Bernard Herrmann insistió en que su nombre desapareciera de los créditos.

El cuarto mandamiento
The Magnificent Ambersons
Orson Welles y Fred Fleck, 1942

El acuerdo sin precedentes que Orson Welles firmó con la RKO en 1940 para hacer dos películas permitía una libertad creativa total, aunque sin salirse de unos presupuestos rigurosos. *El cuarto mandamiento* es la segunda película que hizo Welles al amparo de dicho acuerdo. El rodaje se emprendió después de terminar *Ciudadano Kane* (1941), pero antes de que las iras de William Randolph Hearst y el genio inestable del propio Welles «destruyeran» su carrera como cineasta de Hollywood. El deseo de Welles de llevar a la pantalla grande la novela *The Ambersons*, de Booth Tarkington (que también escribió *Alice Adams*, *Monsieur Beaucaire* y los relatos de Penrod, todas materia prima para el cine) a la pantalla grande fue para él un proyecto más personal que *Ciudadano Kane*.

Enraizada en el mundo de la alta burguesía finisecular que recordaba de su propia infancia, *El cuarto mandamiento* es la historia de George Amberson Minafer (Tim Holt), vástago con talento pero antipático de una familia aristocrática que recibe su merecido, como desea todo el mundo. Aparte de todos los demás paralelismos, el nombre de pila de Welles era George, aunque no lo utilizaba. Como esto debió de parecer no solo autobiográfico sino también horriblemente profético, dice mucho en favor de Welles que su ego le permitiera dar el papel principal a Holt, cowboy juvenil que por una vez interpretó un papel serio (como solo volvería a hacer en *El tesoro de Sierra Madre* en 1948).

La película empieza con una encantadora pero intencionada disertación sobre moda masculina, narrada por Welles y mostrada por Joseph Cotten; luego recrea el abarrotado, estirado, animado y extraño mundo de los Amberson, que va deshaciéndose por obra del siglo XX —simbolizado de forma intuitiva por el automóvil— y de sus propias debilidades ocultas. En colaboración con el fotógrafo Stanley Cortez, en lugar de Gregg Toland, Welles construye una película que en el aspecto visual es tan sorprendente como *Ciudadano Kane*, pero que también consigue expresar una nostalgia más cálida y melancólica por los paseos en trineo y las tarjetas de visita mientras muestra cómo las iniquidades de una sociedad clasista condenan a las personas decentes a la miseria. El emprendedor Eugene (Cotten) pierde a su amor, Isabel (Costello), que se casa con un zoquete miembro de una familia prominente, pero es incapaz de renunciar a la magnificencia de los Amberson incluso cuando el paso del tiempo la deja patéticamente hecha trizas.

A diferencia de *Ciudadano Kane*, que consiste en grandes escenas, *El cuarto mandamiento* es de una sola pieza: la secuencia del salón de baile en la que la cámara da vueltas entre los bailarines, captando fragmentos de argumento y de diálogos, siguiendo a un numeroso reparto y rindiéndose a la música y la historia. Es una tragedia que el montaje original de Welles fuera recortado, si bien sucedió cuando él se encontraba en Brasil, pasándoselo en grande sin contestar a las llamadas telefónicas. En los últimos diez minutos el reparto adopta expresiones fijas mientras sigue adelante en medio de un final feliz que no añadió Welles (probablemente fue el montador Robert Wise). **KN**



Yanqui Dandy Michael Curtiz, 1942

Yankee Doodle Dandy

EE.UU. (Warner Bros.), 126 min, b/n
Idioma inglés
Producción William Cagney, Hal B. Wallis, Jack L. Warner
Guión Robert Buckner, Edmund Joseph
Fotografía James Wong Howe
Música George M. Cohan, Ray Heindorf, Heinz Roemheld
Intérpretes James Cagney, Joan Leslie, Walter Huston, Richard Whorf, Irene Manning, George Tobias, Rosemary DeCamp, Jeanne Cagney, Frances Langford, George Barbier, S.Z. Sakall, Walter Catlett, Douglas Croft, Eddie Foy Jr., Minor Watson
Oscar James Cagney (actor), Ray Heindorf, Heinz Roemheld (banda sonora), Nathan Levinson (sonido)
Nominaciones al Oscar Jack L. Warner, Hal B. Wallis, William Cagney (mejor película), Michael Curtiz (director), Robert Buckner (guión), Walter Huston (actor de reparto), George Amy (montaje)

«Mi madre les da las gracias, mi padre les da las gracias, mi hermana les da las gracias, y yo les doy las gracias.»

George M. Cohan (James Cagney)

i

Cagney sostenía que Fred Astaire fue seleccionado para el papel de Cohan, pero que este lo rechazó.

¡Qué terriblemente fácil sería, al verla con una perspectiva posmoderna, políticamente correcta y sofisticada, considerar *Yanqui Dandy* como un ejemplo de propaganda patriotera! De hecho, este gran espectáculo musical, que cuenta la vida del patriota estadounidense de origen irlandés George M. Cohan, cantante y bailarín (el primer artista en recibir la medalla del Congreso), está lleno de números musicales sentimentales y simplistas que se caracterizan por el estilo de baile efervescente y desenvuelto de Cohan y por la defensa, mediante la letra de las canciones, de las más imperturbables instituciones estadounidenses. La película es una serie de escenas retrospectivas —que un modesto Cohan cuenta a Franklin D. Roosevelt— que termina con un anuncio consciente a favor de la intervención: «Yo no me preocuparía por este país si fuera usted. Lo tenemos resuelto. ¿En qué otra parte del mundo podría un tipo sencillo como yo venir aquí y hablar de todo con el jefe?».

Pero una interpretación cínica como la que acabo de describir representaría no haber captado algo sorprendente, conmovedor y grande que atraviesa en su totalidad *Yanqui Dandy* como un río de aguas cristalinas, y ese algo es la magnífica sinceridad de James Cagney en el papel epónimo. Esto se hace evidente en su forma de sonreír con timidez para puntuar sus pensamientos, en la voz baja y educada con que habla y en el asombroso virtuosismo de sus bailes, cuyo estilo es persuasivo y original, rigurosamente atlético a la vez que infantil, juguetón y hermosamente desprovisto de sentido. Pero también en algo que raras veces vemos en la pantalla desde que el distanciamiento alienado se apoderó de las interpretaciones de Hollywood, y me refiero a la forma total y amorosa en que Cagney cree en todo lo que hace. La dirección de Michael Curtiz nunca le da una importancia exagerada, la espléndida fotografía en blanco y negro de James Wong Howe nunca deja de mostrar todos los matices de su postura y su expresión bajo una luz perspicua. Y cuando su padre (Walter Huston), también bailarín, yace en el lecho de muerte, con Georgie a su lado, Cagney se deja llevar por sentimientos sinceros que lo hacen prorrumpir en llanto. Tanto cariño sentimos por este hombre, de hecho, que olvidamos que se trata de un actor interpretando un papel. Cagney se ha convertido en Cohan. Más aun, se ha convertido en el espíritu optimista de la pantalla. **MP**





La señora Miniver William Wyler, 1942
Mrs. Miniver

EE.UU (MGM), 128 min, b/n
Producción Sidney A. Franklin
Guión Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton, Claudine West
Fotografía Joseph Ruttenberg
Música Herbert Stothart
Intérpretes Greer Garson, Walter Pidgeon, Teresa Wright, Dame May Whitty, Reginald Owen, Henry Travers, Richard Ney, Henry Wilcoxon, Helmut Dantine
Oscar Sidney A Franklin (mejor película), William Wyler (director), Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton, Claudine West (guión), Joseph Ruttenberg (fotografía), Greer Garson (actriz), Teresa Wright (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Harold F. Kress (montaje), Douglas Shearer (sonido), A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe (efectos visuales), Walter Pidgeon (actor), Henry Travers (actor de reparto), Dame May Whitty (actriz de reparto)

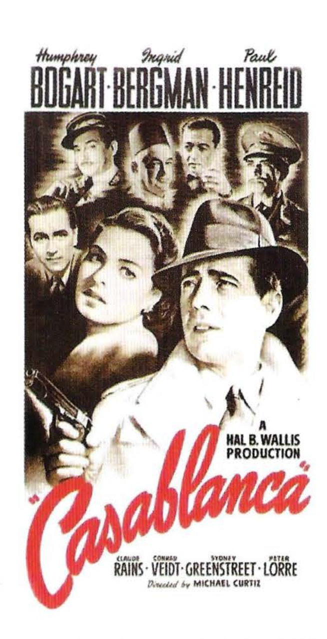
i

El discurso de aceptación del Oscar por Greer Garson duró más de cinco minutos: el más largo de los Oscar.

De todas las películas rodadas en Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial en apoyo a los aliados, *La señora Miniver* es la más conocida. Pasada de moda, sentimental, idealizada en exceso en su descripción de un falso jardín de rosas inglés, su impacto emocional es, no obstante, sorprendente. Basada en una serie de historias cortas aparecidas en la prensa y firmadas por Jan Struther, presenta a la arquetípica familia británica de clase media en un idílico condado de Kent. La guerra irrumpe en la calidez de su mundo en forma de racionamientos, bombardeos aéreos y muertes repentinas. Los lugareños olvidan sus diferencias y se unen contra el enemigo común. El hijo de Miniver, antiguo estudiante de un izquierdismo exaltado, se une a la RAF como piloto: el señor Miniver (Walter Pidgeon) conduce su pequeña barca hasta Dunkerque para rescatar a las tropas británicas; y la señora Miniver (Greer Garson) se maneja heroicamente entre tanto sobresalto.

Al final, el predicador lanza un desafiante sermón en el más puro estilo Churchill desde la bombardeada iglesia. Los feligreses entonan el «Onward Christian Soldiers», la cámara se eleva para contemplarlo todo desde las alturas, y cuatro Spitfires sobrevuelan la escena mientras suena la banda sonora de «Land of Hope and Glory».

La señora Miniver deparó a William Wyler su primer Oscar al mejor director, y cinco más, incluido el galardón a la mejor película. El sermón del predicador conmovió al presidente Roosevelt, y la efectividad del filme como propaganda fue reconocida por Joseph Goebbels. **PK**



1942

EE.UU. (Warner Bros.), 102 min, b/n
Idioma inglés, francés, alemán
Producción Hal B. Wallis, Jack L. Warner
Guión Murray Burnett, Joan Alison
Fotografía Arthur Edeson
Música M. K. Jerome, Jack Scholl, Max Steiner
Intérpretes Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, S. Z. Sakall, Madeleine LeBeau, Dooley Wilson, Joy Page, John Qualen, Leonid Kinskey, Curt Bois
Oscar Hal B. Wallis (mejor película), Michael Curtiz (director), Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch (guión)
Nominaciones al Oscar Humphrey Bogart (actor), Claude Rains (actor de reparto), Arthur Edeson (fotografía), Owen Marks (montaje), Max Steiner (banda sonora)

«Bésame, bésame como si fuese la última vez.»

Ilsa Lund (Ingrid Bergman)

i

El decorado para la estación de tren de París fue utilizado por primera vez en *La extraña pasajera*.

Casablanca Michael Curtiz, 1942

La más querida de todas las ganadoras del Oscar a la mejor película, este melodrama romántico es el epítome del cine de ambiente exótico creado en los estudios que estuvo de moda en los años cuarenta. Los estudios de la Warner fueron transformados en una fantástica África del Norte que tiene mucha más resonancia de la que podría tener un simple lugar de verdad. *Casablanca* también ofrece más intérpretes de culto, frases citables, clichés instantáneos y desfachatez hollywoodiense que cualquier otra película de la edad de oro del cine.

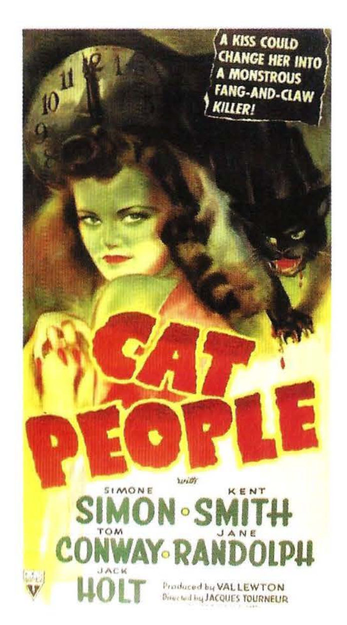
El Rick de Humphrey Bogart («de todas las tabernas...»), con esmoquin blanco o trinchera con el cinturón abrochado, y la Ilsa de Ingrid Bergman («Sé que nunca tendré fuerzas para dejarte otra vez»), una visión que luce creaciones más apropiadas para un estudio que para una ciudad del desierto, sueñan el uno con el otro mientras aquella melodía pegadiza («As Time Goes By») suena de fondo y los transporta a una vida más sencilla antes de que la guerra lo estropease todo. Pero la mejor interpretación es la de Claude Rains en el papel del cínico pero romántico jefe de policía, Renault, irónico observador de las absurdidades de la vida, superviviente oportunista y el romántico más auténtico de la película, merecedor del famoso final («esto podría ser el principio de una bella amistad») que demuestran que él y no Ilsa es el compañero apropiado para Rick en su nueva faceta de luchador por la libertad.

También memorable es el enorme grupo de secundarios: el patriota checo Victor Laszlo de Paul Henreid, que dirige a la escoria del continente en una entusiasta interpretación de La Marsellesa que ahoga los cánticos de los nazis y devuelve el fervor patriótico incluso a los más ardientes colaboracionistas; el estafador Ugarte de Peter Lorre, que reconoce tímidamente que confía en Rick porque éste le desprecia; el mayor nazi Strasser de Conrad Veidt dando taconazos y alargando la mano para hacer una llamada telefónica que nunca terminará; el leal Sam de Dooley Wilson, acariciando las teclas del piano e intercambiando miradas con los protagonistas; el fofo mayordomo Carl de S. Z., Sakall, austrohúngaro desplazado que suda a pesar del ventilador, y el inverosímil empresario arabeitaliano Ferrari de Sydney Greenstreet, tocado con fez y sentado en cuclillas en lo que parece una alfombra mágica. Hasta la elección de los extras fue brillante, y contribuyó al éxito de la película.

Curtiz cuenta una historia complicada y efectista, lastrada por la presentación y estructurada en torno a un punto intermedio consistente en una escena retrospectiva en París que infringe la mayoría de las reglas del arte de escribir guiones para el cine, pero lo hace con tan pocas alharacas y tanta seguridad que el conjunto parece perfecto a pesar de que, según dicen, el guión se reescribía todos los días y Bergman no supo hasta el momento de rodar la última escena si se iría con Henreid o se quedaría con Bogart. La aclamada grandeza fue fruto de la actitud de la película, pero también de su raro sentido de lo incompleto: rodada antes de que terminase la guerra, se atreve a dejar a sus personajes literalmente en el aire o en el desierto, lo que hizo que el público de la época y los numerosos espectadores que la han descubierto se pregunten qué fue de estas personas durante los siguientes años turbulentos. **KN**



1942



EE.UU. (RKO), 73 min, b/n
Idioma inglés
Producción Val Lewton, Lou L. Ostrow
Guión DeWitt Bodeen
Fotografía Nicholas Musuraca
Música Roy Webb
Intérpretes Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, Jane Randolph, Jack Holt

«Me gusta la oscuridad. Es agradable.»

Irena Dubrovna (Simone Simon)

La mujer pantera Jacques Tourneur, 1942
Cat People

Las películas de terror producidas por Val Lewton/RKO en los años cuarenta constituyen uno de los grandes momentos del género y gozan de renombre por su sutil aura de temor en lugar de aparatosos efectos especiales. La película dirigida por Jacques Tourneur presenta la trágica historia de Irena, la mujer pantera, que teme destruir a quienes más ama.

Ollie Reed (Kent Smith) se fija en la dulce y atractiva Irena Dubrovna (Simone Simon) cuando esta se encuentra dibujando la pantera negra del zoológico. Su arrollador idilio termina en matrimonio, pero no tardan en aparecer señales de que algo va mal. Irena parece obsesionada por los grandes felinos y escucha sus aullidos («como una mujer») de noche. Ollie le regala un gatito, pero el animal bufa y escupe al ver a Irena. «Es extraño —dice a Ollie la dueña de la tienda de animales—, los gatos siempre se dan cuenta si hay algo que no está bien en una persona.»

Lo que le pasa a Irena sigue siendo fundamentalmente ambiguo, y esa es una de las virtudes de la película. ¿Es una joven reprimida que teme consumar su matrimonio, como da a entender su psiquiatra (Tom Conway), o la heredera de las brujas satánicas de su poblado natal en Serbia? Irena teme que las pasiones fuertes como la lujuria, los celos o la ira desencadenen la pantera asesina que lleva dentro. Y así ocurre.

La mujer pantera no le dará ningún susto de muerte, pero tampoco exagera el aspecto sexual como hizo el ridículo remake que Paul Schrader realizó en 1982, con sus escenas de sadomasoquismo y violencia explícita. Es eficaz de forma solapada, en particular por su utilización de las luces y las sombras. En una escena merecidamente famosa, Irena sigue a Alice hasta una piscina situada en un sótano y la obliga a permanecer en el agua, presa del pánico, mientras se oyen sonidos misteriosos y sombras trémulas se reflejan en la luz acuosa.

La mujer pantera tiene buenos diálogos. Alice encarna «el nuevo tipo de la otra mujer»: inteligente, independiente, decente y cariñosa. Ollie es demasiado soso para merecer el amor de mujeres tan maravillosas. Es Irena la que sigue ocupando un lugar central y permanece en el recuerdo del espectador como uno de los monstruos más simpáticos del género de terror (igual que Boris Karloff en el papel de criatura de Frankenstein). Simon es encantadora: un poco «pasada» con su semblante felino, dulce, triste y peligrosa sin querer serlo. **CFr**

i

La escasez del presupuesto obligó al equipo a utilizar los decorados de *El cuarto mandamiento* (1942).





Fires Were Started Humphrey Jennings, 1943

GB (Crown), 80 min, b/n
Idioma inglés
Producción Ian Dalrymple
Fotografía C. M. Pennington-Richards
Música William Alwyn
Intérpretes Philip Dickson, George Gravett, Fred Griffiths, Johnny Houghton, Loris Rey

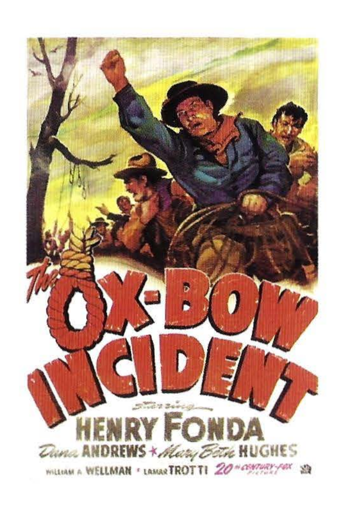
El clásico que Humphrey Jennings rodó durante la guerra fue objeto de un preestreno en una versión más larga y con un título que llamaba más la atención, *Was a Fireman*, y resultaba curiosamente inapropiado debido a su visión decididamente colectivista de Gran Bretaña bajo los bombardeos alemanes en 1942. *Fires Were Started* fue considerada un documental, comparada con la tradición comercial del cine, y acogida como más auténtica que una película de ficción de la Ealing sobre el mismo tema, *The Bells Go Down*. Ahora bien, por la utilización de actores no profesionales que daba la casualidad de que eran bomberos de verdad y encarnaban personajes de nombre ficticio en una historia sobre un día de servicio y un incendio en una noche de luna llena se parece mucho más al neorrealismo o incluso al cine ajeno a Hollywood. La película contiene metraje de noticieros, pero el cuartelillo de bomberos es un decorado y el incendio es obra de los encargados de los efectos especiales.

Entre los intérpretes están Fred Griffiths, que llegó a ser un conocido actor, y William Sansom, que más adelante escribiría interesantes relatos de misterio. Es el epítome de «Myth of the Blitz», de Angus Calder, con un grupo integrado por miembros de distintas clases sociales, e incluso multicultural, que se esfuerza en hacer su trabajo, y no hay ni rastro de tipos estirados y pomposos entre los burócratas de habla educada y las telefonistas cuya labor es tan vital como la de los bomberos.

El ígneo final en el que se controla un incendio antes de que las llamas se propaguen a un barco cargado de municiones, ofrece acción y suspense. Pero parece que Jennings encuentra todo esto menos estimulante que captar a los hombres cantando alrededor de un piano, jugando al billar, entrenándose y comportándose como personas reales. **KN**

i

Humphrey Jennings fue uno de los organizadores de la Exposición Surrealista Internacional de 1936, celebrada en Londres.



Incidente en Ox-Bow William A. Wellman, 1943

The Ox-Bow Incident

EE.UU. (Fox), 75 min, b/n
Idioma inglés
Producción Lamar Trotti
Guión Lamar Trotti, basado en la novela de Walter Van Tilburg Clark
Fotografía Arthur C. Miller
Música Cyril J. Mockridge
Intérpretes Henry Fonda, Dana Andrews, Mary Beth Hughes, Anthony Quinn, William Eythe, Harry Morgan, Jane Darwell, Matt Briggs, Harry Davenport, Frank Conroy, Marc Lawrence, Paul Hurst, Victor Kilian, Chris-Pin Martin, Willard Robertson
Nominaciones al Oscar
Lamar Trotti (mejor película)

Película clave en la historia del western, una de las muchas que se hicieron en los años cuarenta y demostraron que el género podía abordar cuestiones enjundiosas. En 1885, en una pequeña población de Nevada corre el rumor de que un ranchero de la comarca ha sido asesinado por cuatreros. Como el sheriff está ausente de la ciudad, se crea un grupo de linchadores que captura a tres forasteros que se hallan de paso. A pesar de que afirman ser inocentes, los tres hombres son ahorcados, tras lo cual sus verdugos descubren que el ranchero no ha muerto y que los verdaderos cuatreros han sido detenidos.

En esta concisa peliculita abundan las estrellas. Henry Fonda es un cowboy del lugar que al principio aparece como un irreflexivo camorrista de salón pero que acaba por plantar cara a la chusma. Encarnan a las tres víctimas Dana Andrews, padre de familia a todas luces inocente; Anthony Quinn, trotamundos mexicano, y Francis Ford, hermano del ilustre John, en el papel de un anciano senil. Frank Conroy hace un gran trabajo encarnando a un bravucón ex mayor confederado que intimida a su hijo para que ayude a ahorcar a los tres forasteros, y Jane Darwell, notable en el papel de Ma Joad en *Las uvas de la ira*, de John Ford, tres años antes, es una despiadada y vieja ganadera.

Incidente en Ox-Bow es un poderoso alegato a favor del imperio de la ley como base de la civilización. Aparte de Fonda, los únicos habitantes de la ciudad que se oponen a la histeria de la chusma son un tendero (Harry Davenport) y un predicador negro (Leigh Whipper), que tiene más motivos que la mayoría para protestar porque presenció el linchamiento de su propio hermano. Al final, cuando la verdad ha calado, Fonda avergüenza a la chusma leyendo en voz alta una carta que el personaje de Andrews ha escrito a su esposa.

Darryl Zanuck, a la sazón jefe de la 20th Century-Fox, insistió en que la película se hiciera en el estudio para que el rodaje saliese barato; de hecho, los espacios limitados dan a *Incidente en Ox-Bow* una intensidad mayor de la que se hubiera obtenido en los grandes paisajes típicos del western. El guión se basa en una novela muy lograda de Walter Van Tilburg Clark, escritor de Nevada, autor también de *Track of the Cat*. **EB**

«Incidente en Ox-Bow *es pura acumulación... Es como ver arder un largo fusible.*»

Terrence Rafferty, *The New York Times*, 2012



i
Henry Fonda consideraba *Incidente en Ox-Bow* como una de sus películas favoritas.

Coronel Blimp
The Life and Death of Colonel Blimp
Michael Powell y Emeric Pressburger, 1943

GB (Independent, Archers), 163 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Michael Powell, Emeric Pressburger, Richard Vernon
Guión Michael Powell, Emeric Pressburger
Fotografía Georges Périnal
Música Allan Gray
Intérpretes James McKechnie, Neville Mapp, Vincent Holman, Roger Livesey, David Hutcheson, Spencer Trevor, Roland Culver, James Knight, Deborah Kerr, Dennis Arundell, David Ward, Jan Van Loewen, Valentine Dyall, Carl Jaffe, Albert Lieven

Clive Wynne-Candy (Roger Livesey) es un veterano tanto de la guerra de los bóers como de la Primera Guerra Mundial, retirado dos veces, que cree que todos los conflictos de la vida pueden afrontarse con honor y decoro. No se da cuenta de que el mundo ha cambiado a su alrededor, y que sus anticuadas normas de conducta tal vez ya no sean aplicables a la Segunda Guerra Mundial, pero, con la tozudez de un buen soldado, se mantiene firme en sus creencias y sigue adelante.

Michael Powell y Emeric Pressburger hicieron *Coronel Blimp* en plena guerra, cuando los alemanes bombardeaban Londres todas las noches. Puede que una comedia de costumbres no fuera la mejor forma de abordar los acontecimientos del momento, pero el tándem formado por Powell y Pressburger triunfa una vez más, revelando delicadamente la horrible verdad de la guerra moderna con elegancia y humor. No perjudica a la película que la historia se cuente por medio de tres romances y veamos cómo Livesey corteja a la siempre esplendorosa Deborah Kerr (en tres papeles distintos) a lo largo de los años. Todo ello contribuye a uno de los logros más ambiciosos e impresionantes no solo de Powell y Pressburger, sino de todo el cine británico. **JKI**

Meshes of the Afternoon
Maya Deren y Alexander Hammid, 1943

EE.UU. (Silent), 18 min, b/n
Idioma inglés
Guión Maya Deren
Fotografía Alexander Hammid
Música Teiji Ito (añadida en 1952)
Intérpretes Maya Deren, Alexander Hammid

Una imagen famosa del clásico vanguardista *Meshes of the Afternoon* muestra a su autora y estrella, Maya Deren, ante una ventana, con las hojas de los árboles reflejadas líricamente en el cristal. Deren mira con tristeza hacia el exterior y tiene las manos apoyadas en el cristal. Sea cual sea su mutación, la imagen sigue siendo una representación vívida, etérea, aterradora del confinamiento de las mujeres.

Meshes of the Afternoon procede de la rama de la vanguardia estadounidense a la que gusta mucho una forma especial de contar historias, el viaje surrealista de una figura a través de un paisaje onírico que cambia constantemente. Deren, que se basó en sus propias fantasías y rodó la cinta en su domicilio, dio un salto intuitivo que ha conferido a la película su duradera resonancia. Su visión de Los Ángeles vincula este impulso mitopoético con un ambiente propio del mejor cine negro en la utilización de la arquitectura y del diseño de interiores, por no hablar de la atmósfera de miedo y amenaza.

Fue una de las primeras películas en establecer el vínculo indeleble entre la experiencia gótica de una mujer que se deshace —dividida en múltiples personalidades, atormentada por visiones, deslizándose entre realidades alternas— y los espacios soleados del hogar, cuyas minúsculas facetas, desde la inclinación de la escalera de la sala de estar hasta el cuchillo de cortar pan que hay sobre la mesa de la cocina, se realzan sin excepción. Para Deren, es la cotidianeidad doméstica la que tiende las redes (*meshes*) que atrapan y traumatizan a las mujeres. **AM**

La séptima víctima Mark Robson, 1943

The Seventh Victim

EE.UU. (RKO), 71 min, b/n
Idioma inglés
Producción Val Lewton
Guión DeWitt Bodeen, Charles O'Neal
Fotografía Nicholas Musuraca
Música Roy Webb
Intérpretes Tom Conway, Jean Brooks, Isabel Jewell, Kim Hunter, Evelyn Brent, Erford Gage, Ben Bard, Hugh Beaumont, Chef Milani, Marguerita Sylva

La séptima víctima es una cinta sorprendentemente moderna y poéticamente fatídica. Una huérfana ingenua llamada Mary Gibson (Kim Hunter) llega a Manhattan en busca de su extraña hermana mayor, Jacqueline (Jean Brooks, con una memorable peluca de Cleopatra) y averigua que estuvo mezclada con una secta de elegantes satanistas que ahora pretenden empujarla al suicidio por haber traicionado a su culto.

El director, Mark Robson, crea varias secuencias de suspense dignas de mención —dos satanistas tratando de desembarazarse de un cadáver en un vagón de metro lleno de gente, Brooks perseguida en la ciudad por figuras siniestras así como por sus propias neurosis— y se permite fantásticos toques artísticos que apartan la película de terror de la brujería tradicional para acercarla a algo muy parecido a la angustia existencial. *La séptima víctima* está llena de cosas que debieron de llamar la atención en 1943 y siguen siendo insólitas hoy día: un grupo de lesbianas (no todas ellas antipáticas), una heroína que llega a parecer tan calculadora como los malos, y un final desesperado que contrasta una mujer moribunda (Elizabeth Russell) y vestida para ir a la ciudad por última vez con una Jacqueline que ya no puede más y se encierra en una lúgubre habitación alquilada para ahorcarse. **KN**

Perfidia Leslie Arliss, 1943

The Man in Grey

GB (Gainsborough), 116 min, b/n
Idioma inglés
Producción Edward Black
Guión Leslie Arliss, Margaret Kennedy
Fotografía Arthur Crabtree
Música Cedric Mallabey
Intérpretes Margaret Lockwood, James Mason, Phyllis Calvert, Stewart Granger, Helen Haye, Raymond Lovell, Nora Swinburne, Martita Hunt, Jane Gill-Davis, Amy Veness, Stuart Lindsell, Diana King, Beatrice Varley

El cine inglés es quizá conocido sobre todo por los dramas realistas, pero existe una segunda e importante tradición, la del melodrama de época, cuyo mejor ejemplo es probablemente *Perfidia*, una de las películas más populares salidas de los estudios Gainsborough. El argumento es bastante olvidable y trata de dos mujeres jóvenes cuyas vidas se entrecuzan de forma interesante. Clarissa (Phyllis Calvert) se casa con el cruel e indiferente marqués de Rohan (James Mason), pero su amiga Hesther (Margaret Lockwood) la presenta a otro bribón, el osado e inmoral Rokeby (Stewart Granger). Los dos no tardan en cambiar de pareja, pero todo termina mal porque Clarissa muere miserablemente y el enloquecido marqués golpea a Hesther hasta matarla.

El argumento, con todo, que procede de una mediocre novela de lady Eleanor Smith, no es lo que más interesa al director, Leslie Arliss. Calvert y Lockwood ofrecen interpretaciones apropiadamente intensas encarnando a las protagonistas, una rubia y la otra morena, y Mason es eficazmente malvado en el papel de marqués. La verdadera estrella de la cinta, no obstante, es el diseño artístico. La Inglaterra del período de la Regencia se reproduce fielmente, con su recargada decoración de interiores y sus muebles europeos, además de los igualmente recargados atuendos tanto de las actrices como de los actores. La suntuosidad de *Perfidia* brinda un contraste perfecto con su estudio de la parte tenebrosa de la vida de la aristocracia y los elementos góticos de la historia provocan el debido escalofrío en el espectador absorto. **RBP**

La sombra de una duda Alfred Hitchcock, 1943
Shadow of a Doubt

EE.UU. (Skirball, Universal), 108 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jack H. Skirball
Guión Gordon McDonell, Thornton Wilder
Fotografía Joseph A. Valentine
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes Teresa Wright, Joseph Cotten, Macdonald Carey, Henry Travers, Patricia Collinge, Hume Cronyn, Wallace Ford, Edna May Wonacott, Charles Bates, Irving Bacon, Clarence Muse, Janet Shaw, Estelle Jewell
Nominaciones al Oscar
Gordon McDonell (guión)

«No todos los malos son negros y los héroes blancos. Hay grises por todas partes.»

Alfred Hitchcock, 1963

Al ser entrevistado por su admirador y famoso acólito François Truffaut, Alfred Hitchcock dijo que *La sombra de una duda* era su película favorita. Es significativo que sea también una de sus realizaciones menos relumbrantes, un sobrio estudio de carácter enmarcado en el corazón de un típico barrio residencial. Aunque ese corazón está corrompido por el asesinato y el engaño, Hitchcock hace hincapié en el suspense tradicional a base de escenas intrincadas y echa en la historia tantas gotas de humor inquietante como de suspense.

Charlie (Teresa Wright) se alegra muchísimo cuando su tío y tocayo Charlie (interpretado con melosa perfección por Joseph Cotten) viene a visitarlas a ella y a su madre, que está enferma. Pronto sospecha que su venerado tío es en realidad un asesino en serie, «el Asesino de la Viuda Alegre», que huye después de cometer su último asesinato. Al darse cuenta de las sospechas de su sobrina, el tío Charlie parece interesado en no dejar ningún cabo suelto, pero la muchacha no sabe cómo conciliar el afecto que siente por su tío con sus temores.

Hitchcock rodó *La sombra de una duda* en exteriores, en la pequeña ciudad californiana de Santa Rosa, para desmontar mejor la endeble fachada y mostrar los anodinos y seguros barrios residenciales como lo que sin duda son, un hervidero de secretos. El guión, de Thornton Wilder con aportaciones de la esposa de Hitchcock, Alma Reville, se recrea de forma perversa en la destrucción de ideas preconcebidas sobre la tranquila vida en una pequeña ciudad. Abundan las referencias a los mellizos y a la dualidad del bien y el mal y la película traza un paralelismo entre la confiada e inocente Charlie y su peligroso y mentiroso tío.

La partitura de Dimitri Tiomkin contribuye a mantener el suspense, en particular el «Vals de la Viuda Alegre», símbolo de la culpabilidad del tío y tema obsesionante que representa las horribles inclinaciones que el personaje apenas puede disimular ni reprimir. Un par de vecinos fisgones aportan contínuos comentarios acerca de los diversos medios y métodos para cometer un asesinato. Que un asesinato real aceche en la casa de al lado proporciona una buena dosis de humor irónico. Los vecinos siguen rumiando mientras Charlie se afana en resolver los sentimientos conflictivos que le inspira su tío antes de que él se los resuelva para siempre. **JKI**

i

La sombra de una duda fue el título provisional del filme hasta encontrar uno mejor.



Ossessione Luchino Visconti, 1943

Italia (ICI), 142 min, b/n
Idioma italiano
Producción Libero Solaroli
Guión Luchino Visconti, Mario Alicata
Fotografía Domenico Scala, Aldo Tonti
Música Giuseppe Rosati
Intérpretes Clara Calamai, Massimo Girotti, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Michele Riccardini, Juan de Landa

«Comparar... Obsesión *con el* Cartero *de Garnett es como colocar una producción de* La Traviata *junto a un anuncio de McDonald's.»*

Vincent Canby, *The New York Times*, 1976

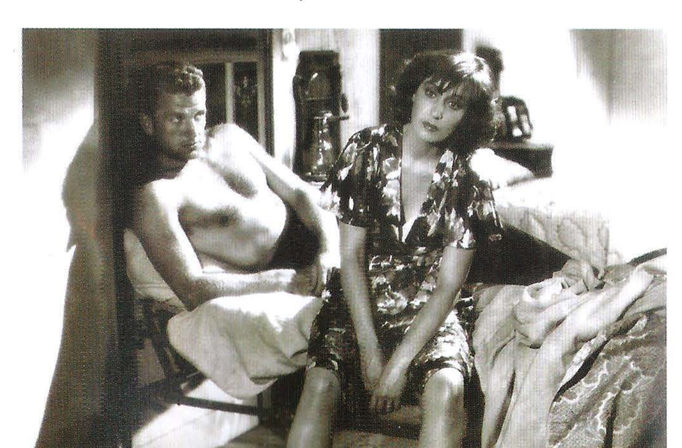
Uno de los grandes juegos especulativos a los que se presta la historia del cine se centra en *Ossessione*, de Luchino Visconti: ¿y si hubiera sido esta la película que anunció la llegada procedente de Italia de un interesante movimiento cinematográfico nuevo en lugar de *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini? Hubiera sido en verdad interesante, pero, por desgracia, nunca lo sabremos; porque está claro que Visconti sacó el guión de la novela *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain, pero este y sus editores impidieron que la película llegase a las pantallas estadounidenses hasta 1976, año en que tuvo un estreno muy tardío en el Festival de Nueva York. Cain acababa de morir y probablemente nunca la vio, lo cual es una lástima porque hubiera descubierto la mejor adaptación cinematográfica de su obra.

Massimo Girotti es Gino Costa, trotamundos sudoroso que encuentra trabajo en un café de carretera regentado por un corpulento aficionado a la ópera llamado Bragana (Juan de Landa). Bragana tiene una esposa, Giovanna (la radiante Clara Calamai) y no transcurre mucho tiempo antes de que Gino y Giovanna se encuentren uno en brazos del otro y planeen fugarse. Visconti, que sigue fielmente el argumento de Cain, recibe una inmensa ayuda de la química que surge entre Calamai y Girotti; todas las descripciones de carne ardiente y lujuria animal que hace Cain aparecen en *Ossessione* con una intensidad que casi da miedo. Debido a ello, el imperativo económico para el asesinato que cometerá la pareja pasa a un plano relativamente secundario. Visconti tampoco soslaya las connotaciones homoeróticas de la relación de Gino con Lo Spagnolo (Elio Marcuzzo), artista callejero español con quien vagabundea durante un tiempo, lo cual resulta sorprendente si tenemos en cuenta que la película se hizo bajo el régimen fascista.

Una escena que sin duda hubiese hecho las delicias de Cain, hijo de un cantante de ópera, es el concurso local de ópera en el que actúa Bragana. Figura malhumorada y un tanto inabordable —muy distinta del tontaina que Cecil Kellaway encarna en la versión de la novela que Tay Garnett hizo en Hollywood en 1946—, cobra vida al acometer un aria, que termina con una floritura que arranca a los oyentes de sus asientos. *Ossessione* hubiera podido ser el gran ejemplo de la unión del cine negro estadounidense y el neorrealismo italiano; en vez de ello, ha quedado como un eslabón ancestral perdido entre ambos movimientos. **RP**

i

Los fascistas destruyeron el negativo original; todas las copias posteriores proceden de la que Visconti pudo salvar.





Laura Otto Preminger y Rouben Mamoulian, 1944

EE.UU. (Fox), 88 min, b/n
Idioma inglés
Producción Otto Preminger
Guión Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt, basado en la novela de Vera Caspary
Fotografía Joseph LaShelle, Lucien Ballard
Música David Raksin
Intérpretes Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson, Cy Kendall, Grant Mitchell
Oscar Joseph LaShelle (fotografía)
Nominaciones al Oscar Clifton Webb (actor de reparto), Otto Preminger (director), Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt (guión), Lyle R. Wheeler, Leland Fuller, Thomas Little (dirección artística)

i

El retrato de Gene Tierney como Laura también aparece en *Escándalo en la Costa Azul* (1951) y *El mundo es de las mujeres* (1954).

Los hombres la adoran. Las mujeres la admiran. Sin embargo, la seductora y joven diseñadora Laura Hunt (Gene Tierney) no es el centro de la película, ni tampoco su fría amiga de la alta sociedad Ann (Judith Anderson), ni su artero pretendiente Shelby (Vincent Price), ni el duro policía Mark McPherson (Dana Andrews), que, al buscar al asesino de la muchacha, se enamora del fantasma de ésta.

Pero el malévolo y meloso escritor y radiofonista Waldo Lydecker (Clifton Webb) ejerce una fascinacion absoluta, adopta a Laura como protegida, la hace famosa y luego se obsesiona con su vida como una araña que la tuviera en su tela.

Si *Laura*, de Otto Preminger, intriga en su discordante mezcla de estilos —psicodrama negro, melodrama y thriller de misterio—, luego, en breves momentos, se vuelve monumental. Una escena notable es la de cuando Ann explica a Laura por qué Shelby debería ser para ella («Ambos somos perdedores»); o la cita romántica en la comisaría cuando al apagarse las luces deslumbrantes que se utilizan en los interrogatorios, Mark ve el verdadero resplandor de Laura. Pero por encima de todo está el aplomo ponzoñoso de Lydecker cuando obsequia a Laura con una lista de los defectos de Shelby. «Le llamaré», dice Laura, llena de ansiedad; «No le encontrarás. Está cenando con Ann, ¿no lo sabías?». Más que adorar la vida de Laura habita en ella, tal vez el primer ejemplo en el cine narrativo de un hombre que desearía ser mujer. **MP**



1944

EE.UU. (MGM), 113 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Roger Edens, Arthur Freed
Guión Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe, basado en la novela de Sally Benson
Fotografía George J. Folsey
Música Ralph Blane, Hugh Martin, Nacio Herb Brown, Arthur Freed, George E. Stoll
Intérpretes Judy Garland, Margaret O'Brien, Mary Astor, Lucille Bremer, Leon Ames, Tom Drake, Marjorie Main, Harry Davenport, June Lockhart, Henry H. Daniels Jr., Joan Carroll, Hugh Marlowe, Robert Sully, Chill Wills, Gary Gray, Dorothy Raye
Nominaciones al Oscar Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe (guión), George J. Folsey (fotografía), George E. Stoll (banda sonora), Ralph Blane, Hugh Martin (canción)

«Quiero convertir esto en la más deliciosa pieza del género Americana.»

Arthur Freed, productor de *Cita en San Luis*, 1944

i

Margaret O'Brien, de solo siete años, fue galardonada con un Oscar juvenil por su papel como Tootie.

Cita en San Luis Vincente Minnelli, 1944

Meet Me in St. Louis

Una niña pequeña llamada Tootie (Margaret O'Brien), llorosa y enfadada, sale corriendo de su casa y empieza a destruir sus queridos muñecos de nieve —símbolo de todo lo que es estable y tranquilizador en su existencia familiar— con un vigor y una malevolencia que ponen los pelos de punta. ¿Quién hubiera pensado que Judy Garland cantando «Have Yourself A Merry Little Christmas» podía surtir un efecto tan devastador en la delicada psique de una niña... o, de hecho, en la nuestra?

Cita en San Luis, de Vincente Minnelli, es uno de los musicales más insólitos y llenos de tensión de la historia de Hollywood. En él se funden los dos géneros que mejor se le daban a Minnelli —el musical y el melodrama— e incluso, en sus momentos más sombríos (como, por ejemplo, una secuencia dedicada a los horrores de Halloween), está cerca de ser una película de terror. Es también una cinta que, entonces como ahora, se presta a interpretaciones muy distintas: o bien como una celebración perfectamente inocente e ingenua de los valores familiares tradicionales o bien como una perturbadora meditación sobre todo lo que deshace la unidad familiar desde dentro. Dicho de otro modo: ¿es una diversión reconfortante, una válvula de escape, que reconoce lo problemático solo en la medida suficiente para resolverlo y fortalecer el statu quo, o es —casi a su pesar— un gesto subversivo dirigido al corazón del sistema de Hollywood, un aullido de rabia no reprimida como la matanza de gente imaginaria de nieve que perpetra Tootie?

Sí, estoy hablando de la misma película en la que Garland sueña y canturrea «The Boy Next Door» y se balancea con un grupo de pasajeros mientras canta a voz en grito «The Trolley Song» («Zing, zing, zing went my heartstrings...» [Zing, zing, zing hicieron mis entretelas...]). El proyecto de Minnelli es sobriamente ambicioso: no solo contar la historia de una familia «normal» —y las dificultades que afronta con estoicismo—, sino también bosquejar la historia de la nueva y osada sociedad del siglo XX a la que definen acontecimientos como la Feria Mundial.

La sensibilidad artística de Minnelli respondía bien a los anhelos femeninos y las angustias masculinas, y el exceso de ambas cosas hace que este musical sea indefectiblemente melodramático. El patriarcado se presenta bajo la forma adorable y gruñona de Leon Ames, que trata valerosamente de reafirmar su autoridad ante una unidad doméstica abrumadoramente femenina. Los numerosos novios de las chicas también deben ser azuzados, manipulados e informados de su legítimo destino, aparejarse.

En cuanto a los retos estéticos del musical, Minnelli y sus colaboradores contribuyeron en gran medida a integrar el canto y la danza en un caprichoso cuento de hadas lleno de incidentes. Las canciones empiezan con frases pronunciadas como de pasada, habladas o tarareadas en la calle o en la puerta y desaparecen de pronto ante una intriga del argumento.

Debajo de la elegante exhibición de estilo cinematográfico y del barniz civilizado de los modales, es solo Tootie la que puede expresar emociones salvajes e indómitas, como indica jovialmente su dúo «exótico» con Judy, «Under the Bamboo Tree». **AM**



HUMPHREY BOGART

Ernest Hemingway's "To Have and Have Not"

WALTER BRENNAN LAUREN BACALL

WARNER BROS.

1944

EE.UU. (Warner Bros.), 100 min, b/n
Idioma inglés
Producción Howard Hawks, Jack L. Warner
Guión Jules Furthman, basado en la novela de Ernest Hemingway
Fotografía Sidney Hickox
Música Hoagy Carmichael, William Lava, Franz Waxman
Intérpretes Humphrey Bogart, Walter Brennan, Lauren Bacall, Dolores Moran, Hoagy Carmichael, Sheldon Leonard, Walter Szurovy, Marcel Dalio, Walter Sande, Dan Seymour, Aldo Nadi

«Lo mejor de la película no es su argumento, sino la parsimoniosa serie de duelos de pareja entre Humphrey Bogart... y... Lauren Bacall.»

James Agee, *The Nation*, 1944

i

La película es el resultado de una apuesta entre Hawks y Hemingway, en la que aquel aseguraba que podía rodar una cinta basada en su «peor novela».

Tener y no tener Howard Hawks, 1944

To Have and Have Not

Con un guión escrito por dos ganadores del Premio Nobel, Ernest Hemingway y William Faulkner, basado en la novela homónima del primero, *Tener y no tener* fue improvisada en su mayor parte por Howard Hawks y su incomparable reparto. Es una de las varias películas que se hicieron después del triunfo de Bogart en *Casablanca* (1942), pero es todavía más romántica y ofrece una historia de amor que ocupa un lugar central y amenaza con desplazar la Segunda Guerra Mundial de la pantalla. Hawks, que descubrió a Lauren Bacall antes que Bogart, se sentiría traicionado cuando sus dos estrellas se casaron, pero también creó en gran medida los personajes que la pareja acabó interpretando en la vida real.

La acción transcurre en Martinica, colonia francesa sometida al régimen de Vichy, a diferencia de la novela, cuyo escenario es Cuba. También en este caso Bogart es un expatriado yanqui envuelto en las actividades de los franceses libres y acaba por comprometerse con la causa aliada. La electricidad real que chisporrotea entre Bogie y Bacall, que debutaba en esta película y encarna a la muchacha que entra en la vida de Bogie y se adueña de ella, lleva hasta un final descarado y optimista que deja al espectador con una sensación aún más agradable que la que experimenta tras la melancólica resignación de *Casablanca*. A diferencia de Rick (Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman), que renuncian al amor en aras del bien de todos, Harry y Slim se salvan mutuamente del aislacionismo y consiguen mantener su relación porque están dispuestos a trabajar juntos para ganar la guerra. Hawks no quería una mujer que pensara que su misión consistía solo en ofrecer al héroe una vida hogareña feliz y por ello la Slim de Bacall es tan intrépida y osada como el Harry de Bogart: no es solo la mujer a la que ama el héroe, sino también una colaboradora.

Howard Hawks llena las escenas de conversaciones jocosas y sugestivas («¿Sabes silbar?»), el compañero de Bogie, Walter Brennan, preguntando «¿Alguna vez te ha picado una abeja muerta?», Hoagy Carmichael cantando «Hong Kong Blues» y acompañando a una Bacall de voz ronca (¿o es la voz de Andy Williams?) en «How Little We Know», y Bogie gruñendo a varios funcionarios de medio pelo y fascistas con voz de sabel otodo demócrata dispuesto a no aguantar ninguna estupidez totalitaria. **KN**



Luz que agoniza George Cukor, 1944
Gaslight

EE.UU. (MGM), 114 min, b/n
Idioma inglés
Producción Arthur Hornblow Jr.
Guión John Van Druten, Walter Reisch, John L. Balderston, basado en la obra de teatro *Angel Street*, de Patrick Hamilton
Fotografía Joseph Ruttenberg
Música Bronislau Kaper
Intérpretes Charles Boyer, Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Dame May Whitty, Angela Lansbury, Barbara Everest, Emil Rameau, Edmund Breon, Halliwell Hobbes, Tom Stevenson, Heather Thatcher, Lawrence Grossmith
Oscar Ingrid Bergman (actriz), Cedric Gibbons, William Ferrari, Edwin B. Willis, Paul Huldschinsky (dirección artística)
Nominaciones al Oscar Arthur Hornblow Jr. (mejor película), John L. Balderston, Walter Reisch, John Van Druten (guión), Charles Boyer (actor), Angela Lansbury (actriz de reparto), Joseph Ruttenberg (fotografía)

La versión que George Cukor hizo en Hollywood de un romance gótico británico recalca el ambiente amenazador y tiene un argumento escalofriante. Paula Alquist (Ingrid Bergman) es cortejada por el atractivo aunque extrañamente posesivo Gregory Anton (Charles Boyer), que parece más interesado por la casa que Paula posee en Londres que por la propia joven, que es bastante tímida. Resulta que Anton es un ladrón astuto que, unos diez años antes, había asesinado a la tía de Paula en un intento fallido de robar sus joyas fabulosamente valiosas. Anton registra de forma sistemática la casa de Paula por la noche a la vez que hace todo lo posible para convencerla —y convencer a los demás— de que se está volviendo loca. Su intención es tenerla totalmente bajo su poder para poder registrar la casa a conciencia. El plan de Anton, con todo, es descubierto por Brian Cameron (Joseph Cotten), que se enamora de la mujer a la que ve maltratada y amenazada e interviene justo a tiempo de salvarla de algo peor.

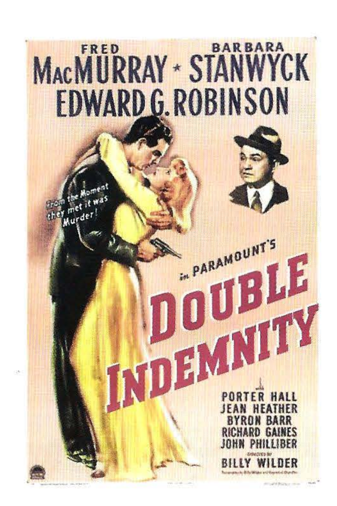
Si bien el argumento de *Luz que agoniza* es un tanto flojo, Cukor saca excelentes interpretaciones del reparto, en el que figura Angela Lansbury, quien debuta en el cine encarnando a una sirvienta respondona que, como todos y todo en la casa, parece tramar algo contra su aparente propietaria. Con su evocación de la persecución y la paranoia, *Luz que agoniza* es una elegante compañera de época para la serie de cine negro que a la sazón estaba de moda en Hollywood. **RBP**

Enrique V Laurence Olivier, 1944
Henry V

GB (Two Cities), 135 min, tecnicolor
Idioma inglés, francés
Producción Dallas Bower, Filippo Del Giudice, Laurence Olivier
Guión Dallas Bower, Alan Dent, basado en la obra teatral de William Shakespeare
Fotografía Jack Hildyard, Robert Krasker
Música William Walton
Intérpretes Felix Aylmer, Leslie Banks, Robert Helpmann, Vernon Greeves, Gerald Case, Griffith Jones, Morland Graham, Nicholas Hannen, Michael Warre, Laurence Olivier, Ralph Truman, Ernest Thesiger, Roy Emerton, Robert Newton, Freda Jackson
Oscar Laurence Olivier (premio honorífico)
Nominaciones al Oscar Laurence Olivier (mejor película), Laurence Olivier (actor), Paul Sheriff, Carmen Dillon (dirección artística), William Walton (banda sonora)

El gobierno británico consideró que *Enrique V* era ideal como propaganda patriótica en tiempo de guerra y Laurence Olivier, que servía en la aviación de la armada, fue dispensado para que protagonizase la película y también la dirigiese. A Olivier, que pretendía preservar tanto el artificio innatamente teatral de Shakespeare como su propia imaginación protocinematográfica, se le ocurrió enmarcar la película en una producción del Globe Theatre. Al empezar *Enrique V*, la cámara se alza sobre una miniatura detallada del Londres isabelino, desciende hasta el bullicio y las procacidades del público del Globe y entonces da comienzo una rimbombante representación teatral. Cuando la acción se traslada a Francia, se produce una estimulante expansión que proporciona espacio cinematográfico.

La película juega en todo momento con diferentes niveles de estilización, desde las escenas en la corte francesa —en las que se utilizan los colores exquisitos— hasta el realismo de las escenas de batalla, cuyo dinamismo exuberante se inspira en *Alejandro Nevski* (1938), de Sergei Eisenstein. El ritmo del texto de Shakespeare, discretamente abreviado para atender a las necesidades de la guerra, resulta fortalecido por el vigor de la impresionante interpretación de Olivier y la dramática partitura de William Walton. *Enrique V* es la primera película basada en Shakespeare que logra ser shakesperiana y a la vez cinematográfica. **PK**



EE.UU. (Paramount) 107m BW
Producción Joseph Sistrom
Guión Billy Wilder, Raymond Chandler, basado en la novela *Double Indemnity in Three of a Kind* de James M. Cain
Fotografía John F. Seitz
Música Miklós Rózsa
Intérpretes Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Porter Hall, Jean Heather, Tom Powers, Byron Barr, Richard Gaines, Fortunio Bonanova, John Philliber
Nominaciones al Oscar Joseph Sistrom (mejor película), Billy Wilder (director), Raymond Chandler, Billy Wilder (guión), Barbara Stanwyck (actriz), John F. Seitz (fotografía), Miklós Rózsa (música), Loren L. Ryder (banda sonora)

«Desde Perdición, *las dos palabras más importantes en el mundo del cine son "Billy" y "Wilder".»*

Alfred Hitchcock, 1944

i

En la década de 1970 se propuso un remake de *Perdición*, con Robert Redford en el papel de Fred MacMurray.

Perdición Billy Wilder, 1944

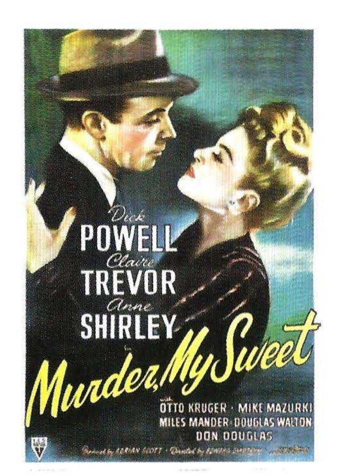
Double Indemnity

Adaptada de una novela de James M. Cain por el director, Billy Wilder, y el escritor Raymond Chandler, *Perdición* es el arquetipo del cine negro, la historia de una mujer desesperada y de un hombre codicioso, del asesinato por sórdido afán de lucro y de la súbita y violenta traición. Pese a ello, hay en la película un romanticismo extraño, evocador («¿Cómo iba yo a saber que a veces el asesinato tiene un aroma parecido al de la madreselva?») y termina, de forma extraordinaria para 1944, con una confesión no solo del crimen, sino también de amor entre dos hombres. La última frase, que un moribundo Fred MacMurray dirige a un desolado Edward G. Robison, es «Yo también te quiero».

Un hombre herido entra dando traspiés una noche en las oficinas de una compañía de seguros de Los Ángeles y se sienta ante su escritorio para dictar una confesión sobre «la solicitud de indemnización de Dietrichson». El hombre se presenta diciendo que es «Walter Neff, vendedor de seguros, de treinta y cinco años, soltero, sin cicatrices visibles... hasta hace un rato, se entiende». MacMurray se pasó toda su carrera, primero en la Paramount, luego en la Disney y finalmente en series televisivas, encarnando a personajes simpáticos; en dos ocasiones (su otro cambio de registro, también para Wilder, es *El apartamento*) dejó la sonrisa y dio vida de forma maravillosa a un canalla redomado, con el mentón hendido sudoroso y sin afeitar, y la labia de vendedor ocultando lascivia, falta de honradez e intenciones asesinas. El cebo que hace que este don nadie se aparte del camino recto acaba de tomar un baño de sol, apenas cubierta con una toalla, y luce una cadenita en el tobillo. Al visitar una mansión de estilo español en Los Feliz Boulevard para tratar de la renovación de la póliza de un automóvil, Neff conoce a la señora Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) y no puede evitar tirarle los tejos. Neff se echa atrás cuando ella le pregunta inocentemente si es posible asegurar a su anciano esposo (Tom Powers) contra una muerte por accidente sin que él lo sepa. Neff reflexiona y, después de un abrazo en su apartamento, accede a ayudarla en sus planes de asesinato.

La pareja engaña al señor D. para que firme una póliza con una indemnización doble si muere en un tren, luego se las arregla para que encuentren el cadáver en las vías del ferrocarril. En este momento entra en escena Barton Keyes (Robinson), investigador de siniestros tenaz cuyo único punto flaco es su devoción a Neff. Keyes investiga el caso, descarta el suicidio y se centra en la sospechosa rubia al tiempo que busca a su cómplice. Keyes ni siquiera tiene que esforzarse mucho, toda vez que las presiones posteriores al asesinato ya están separando a Neff y Phyllis, que procuran no ser presas del pánico en sus encuentros en un supermercado y comienzan a recelar el uno del otro. En la sofocante y tenebrosa mansión, con la canción «Tangerine» en la radio y el olor a madreselva en el aire, los amantes se acribillan mutuamente a balazos y Neff sale con pasos vacilantes y el propósito de confesar. Keyes se reúne con él en la oficina y, lleno de tristeza, escucha el final de la historia. Neff le pide cuatro horas para huir a México, pero Keyes sabe que es imposible: «Nunca llegarás a la frontera. Ni siquiera llegarás al ascensor». **KN**





Historia de un detective Edward Dmytryk, 1944

Murder, My Sweet/Farewell, My Lovely

EE.UU. (RKO), 95 min, b/n
Idioma inglés
Producción Sid Rogell, Adrian Scott
Guión John Paxton, basado en la novela *Farewell, My Lovely*, de Raymond Chandler
Fotografía Harry J. Wild
Música Roy Webb
Intérpretes Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger, Mike Mazurki, Miles Mander, Douglas Walton, Donald Douglas, Ralf Harolde, Esther Howard

La primera adaptación a la pantalla de la segunda novela de Raymond Chandler, *Farewell, My Lovely*, fue *The Falcon Takes Over*, una película de bajo presupuesto rodada en 1942. Al aumentar la fama de Chandler, la RKO se encontró con que ya no tenía que pagar derechos para hacer esta adaptación más fiel, en la cual el ex vocalista Dick Powell sorprendió al público con su dureza sardónica y su romanticismo herido en la primera encarnación apropiada de Marlowe en el cine. El cambio de título fue debido a que se supuso que el público creería que iba a ver un romance sentimentaloide propio de tiempos de guerra.

El libro fue una de las varias novelas que Chandler creó aprovechando partes de relatos anteriores, lo cual explica por qué la narración tiene diversos hilos argumentales que se entrecruzan por medio de extrañas e inverosímiles coincidencias. Al empezar *Historia de un detective*, vemos a Marlowe con los ojos vendados e interrogado por la policía, lo cual permite conservar gran parte de los comentarios en primera persona que hace Chandler mientras imágenes retrospectivas muestran al protagonista metido en una intriga que empieza con el ex presidiario *Moose* Malloy (Mike Mazurki) contratando a Marlowe para que localice a su antigua novia. El argumento vira a la izquierda cuando Marlowe es contratado también por la vampiresa de la alta sociedad Helen Grayle (Claire Trevor), que quiere recuperar parte del jade que le robaron y librarse de un chantajista (Otto Kruger).

Ninguna otra película condensa tan perfectamente los placeres del cine negro, y el director, Edward Dmytryk, utiliza sombras, lluvia, alucinaciones provocadas por las drogas y súbitos estallidos de violencia dentro de una telaraña de trampas argumentales, escurridizos maestros del crimen, despreciables mujeres fatales, matones, policías cansados y matasanos. El Marlowe de Powell, que enciende una cerilla rascando con ella el trasero de mármol de Cupido y juega al tejo en el suelo embaldosado de la mansión de un millonario, está más cerca del tono de insolencia juvenil que creó Chandler que otras encarnaciones más conocidas del personaje por parte de Humphrey Bogart o Robert Mitchum. Como ocurre en las novelas de Chandler, resulta que el malo es la mujer más fuerte del argumento, al revelarse que la casquivana Velma de Moose y la sedosa asesina Helen son la misma persona. **KN**

«Historia de un detective *sigue siendo Chandler en su estado más puro.*»

Glenn Erikson, crítico, 2004

i

La personificación de Philip Marlowe por parte de Dick Powell fue aplaudida por el propio Raymond Chandler.





Iván el Terrible, 1.ª y 2.ª partes

Ivan Groznyj I y II

Sergei Eisenstein, 1944

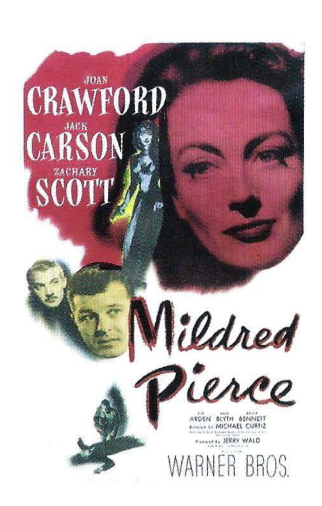
URSS (Alma Ata), 100 min, b/n
Idioma ruso
Producción Sergei Eisenstein
Guión Sergei Eisenstein
Fotografía Andrei Moskvin, Eduard Tisse
Música Sergei Prokofiev
Intérpretes Nikolai Cherkasov, Lyudmila Tselikovskaya, Serafima Birman, Mikhail Nazvanov, Mikhail Zharov, Amvrosi Buchma, Mikhail Kuznetsov, Pavel Kadochnikov, Andrei Abrikosov, Aleksandr Mgebrov, Maksim Mikhajlov, Vsevolod Pudovkin

Iván el Terrible cuenta la ascensión y la caída de uno de los zares más famosos de Rusia, Iván IV, artífice de la unificación del país en la Baja Edad Media. La primera película empieza con la coronación de Iván (Nikolai Cherkasov) y su intención de derrotar a los boyardos, y se centra en la instauración del poder de Iván y el favor de los campesinos. La segunda parte narra las maquinaciones de los boyardos en su intento de asesinar a Iván y revela la progresiva crueldad del zar, que crea su propia policía para dominar el país. Iván descubre los complots contra él, derrota a sus enemigos y los mata. Las interpretaciones se presentan de forma especial: Eisenstein utiliza mucho los primeros planos extremos y parece más interesado en la reacción del personaje a los acontecimientos que en estos mismos. En la segunda parte cabe encontrar una curiosidad que consiste en el uso de escenas en dos colores en una película que en su mayor parte es en blanco y negro.

Alejandro Nevsky (1938) e *Iván el Terrible* son las dos únicas películas habladas de Eisenstein. Si se compara la segunda con las películas mudas que dirigió en el decenio de 1920, no solo puede detectarse un cambio de estilo, debido principalmente al advenimiento del cine sonoro, sino también un cambio en los temas mismos que se narran. Eisenstein renuncia aquí a la descripción de las luchas proletarias que constituye el núcleo de sus películas anteriores y en su lugar recurre a una historia épica, una historia relacionada con un pasado «seguro» que no lleva aparejadas críticas manifiestas de acontecimientos políticos contemporáneos. **CFe**

i

En la segunda parte se produce la curiosa introducción de dos escenas a color en un filme en blanco y negro.



1945

EE.UU. (Warner Bros.), 111 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jerry Wald, Jack L. Warner
Guión Ranald MacDougall, basado en la novela de James M. Cain
Fotografía Ernest Haller
Música Max Steiner
Intérpretes Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Eve Arden, Ann Blyth, Bruce Bennett, Lee Patrick, Moroni Olsen, Veda Ann Borg, Jo Ann Marlowe
Oscar Joan Crawford (actriz)
Nominaciones al Oscar Jerry Wald (mejor película), Ranald MacDougall (guión), Eve Arden (actriz de reparto), Ann Blyth (actriz de reparto), Ernest Haller (fotografía)

«Joan Crawford alcanza la cumbre de su carrera interpretativa en este filme.»

Revista *Variety*, 1945

i

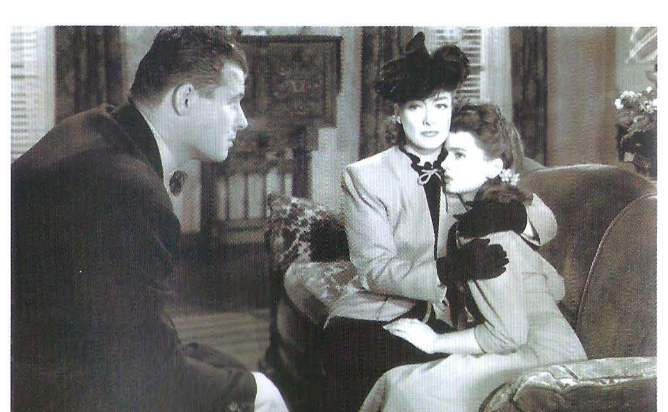
En 2012, el Oscar a la mejor actriz concedido a Joan Crawford por *Alma en suplicio* fue subastado por 426.732 dólares.

Alma en suplicio Michael Curtiz, 1945
Mildred Pierce

Suenan disparos en la noche y un hombre moribundo exclama con voz ahogada «¡Mildred!». En un clásico de la retrospectiva que se remonta a la génesis de la obsesión y el asesinato, Mildred Pierce (Joan Crawford, en el papel que le valió un Oscar y reactivó la estancada carrera de la estrella de cuarenta y un años), que luce un abrigo de visón, explica, al ser interrogada por la policía, cómo progresó a fuerza de trabajar desde su condición de ama de casa, camarera y pastelera hasta la de próspera dueña de una cadena de restaurantes con el fin de satisfacer las exigencias de su hija Veda (Ann Blyth). Cuando ambas se ven fatídicamente atraídas por un zalamero y artero sinvergüenza (Zachary Scott), la sofocante y neurótica complacencia de la posesiva Mildred y el precoz apetito de la desagradecida Veda terminan inevitablemente en traición sexual y rabia.

La película de Michael Curtiz es la definitiva película «para mujeres» de dramas domésticos de los años cuarenta. Se trata de una adaptación de Ranald MacDougall de una perversa novela de James M. Cain (*Perdición* y *El cartero siempre llama dos veces*), y es también un ejemplo soberbio del género negro, una cinta que trastocó los ideales de devoción materna de la época. Mildred es admirable por lo mucho que trabaja y por su abnegación. Es inteligente, ambiciosa y decidida, cualidades que se respetan y recompensan en la ética estadounidense, pero, a medida que va distanciándose de su decente pero fracasado esposo (Bruce Bennett) y tratando con favoritismo a la insolente Veda al tiempo que descuida a su hija menor, que es más dulce, y sin que la muerte de esta parezca afectarla mucho, empezamos a presentir que hay un aspecto insano, patológico, en la compulsión de Mildred.

Sería imposible encontrar un melodrama con mayor convicción. La interpretación de Crawford, sin restricciones, trágicamente retorcida, gusta incluso a quienes se sienten repelidos por esta actriz de expresión dura y hombros cuadrados. Blyth, que contaba solo diecisiete años, está sensacional en el papel de desdeñosa mujer fatal. Curtiz emplea magistralmente a sus actores (magníficos secundarios como Eve Arden, Jack Carson y Lee Patrick) y los dispares elementos técnicos —las expresivas transformaciones del soleado barrio residencial en una tenebrosa pesadilla del fotógrafo Ernest Haller, ganador de un Oscar por *Lo que el viento se llevó*, y la dramática partitura de Max Steiner— son embriagadores. **AE**



El desvío Edgar G. Ulmer, 1945

Detour

EE.UU. (PRC), 67 min, b/n
Idioma inglés
Producción Leon Fromkess, Martin Mooney
Guión Martin Goldsmith, basado en su novela
Fotografía Benjam H. Kline
Música Leo Erdody, Clarence Gaskill, Jimmy McHugh
Intérpretes Tom Neal, Ann Savage, Claudia Drake, Edmund MacDonald, Tim Ryan, Esther Howard, Pat Gleason

Detour, una de las mejores películas de serie B de la historia, no pretende sobreponerse a las limitaciones de su presupuesto y de su tiempo de filmación. Por el contrario, celebrando lo barato de su producción, presenta un mundo ubicado entre la literatura de quiosco y el existencialismo, en el que la vida acostumbra a ser corta y carente de valores.

Un mugriento músico de jazz (Tom Neal) hace autoestop, descendiendo a un infierno en ruta cuando uno de los conductores muere y le inculpan de ello. Se relacionará con una mujer de mal vivir (Ann Savage) que le llevará a la degradación y al asesinato, hasta alcanzar su punto álgido en una inolvidable pelea en una sórdida habitación de motel en la que el cable del teléfono acaba rodeando el cuello de Savage.

Edgar G. Ulmer, expresionista alemán que acabó siendo un indigente, era un director más pretencioso de lo que sus admiradores admitirían, pero esta es una obra maestra genuina realizada durante su temporada en las trincheras de la serie Z. Las desconocidas estrellas (Neal era un perdedor en la vida real que también acabó cometiendo un asesinato) están totalmente faltas de glamour, y los decorados, anónimos lugares de carretera, así como los paisajes de fondo, transmiten la sensación de un mundo inmerso en una espiral fuera de control; un mundo en el que las maquinaciones de un infumable guión de serie B pueden sugerir la acción de la maléfica mano de un destino inmisericorde. **KN**

I Know Where I'm Going!

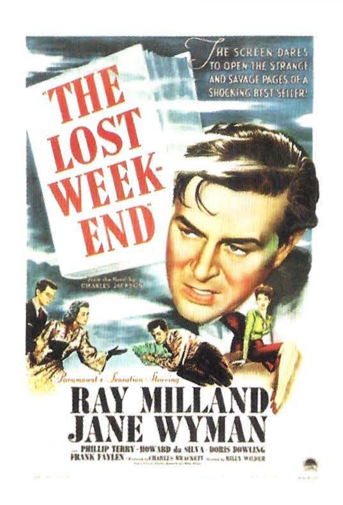
Michael Powell y Emeric Pressburger, 1945

GB (Rank, The Archers), 92 min, b/n
Idioma inglés, gaélico
Producción George R. Busby, Michael Powell, Emeric Pressburger
Guión Michael Powell y Emeric Pressburger
Fotografía Erwin Hillier
Música Allan Gray
Intérpretes Wendy Hiller, Roger Livesey, George Carney, Pamela Brown, Walter Hudd, Captain Duncan MacKenzie, Ian Sadler, Finlay Currie, Murdo Morrison, Margot Fitzsimmons, Captain C.W.R. Knight, Donald Strachan, John Rae, Duncan McIntyre, Jean Cadell

Sigue siendo una de las mejores películas del conjunto de delirantes obras maestras llevadas a cabo por el equipo que formaban Michael Powell y Emeric Pressburger en los años cuarenta. Joan Webster (Wendy Hiller), muy atractiva en traje chaqueta, es una práctica señorita inglesa de posguerra que viaja a las Hébridas para casarse con un millonario lo bastante viejo para ser su padre. Pero sus planes de un matrimonio de conveniencia se ven alterados por un puñado de extraños escoceses isleños que lo preparan todo para que caiga entre los brazos de su amante predestinado, Torquil MacNeil (Roger Livesey), un lugareño, héroe de guerra, que no tiene donde caerse muerto.

Aparte de ser los únicos directores capaces de llevar adelante una historia en la que el héroe romántico se llama «Torquil», Powell y Pressburger se opusieron a la visión que de los escoceses daban películas como *Whisky Galore!* (Ealing Studio, 1949), en las que aparecían como intrigantes bebedores, presentando unos personajes igualmente intrigantes pero eficaces en definitiva. La dureza urbana de Joan no tarda en verse sobrepasada por la infinidad de leyendas celtas que envuelven a los protagonistas, que representan a los dioses y que desembocan en un excitante rescate marítimo final. Entre un amplio reparto de actores secundarios, destaca especialmente Pamela Brown como la seductora chica del pueblo, Catriona Potts. **KN**





EE.UU. (Paramount), 101 min, b/n
Idioma inglés
Producción Charles Brackett
Guión Charles Brackett, Billy Wilder, basado en la novela de Charles R. Jackson
Fotografía John F. Seitz
Música Miklós Rózsa
Intérpretes Ray Milland, Jane Wyman, Phillip Terry, Howard Da Silva, Doris Dowling, Frank Faylen, Mary Young, Anita Sharp-Bolster, Lillian Fontaine, Frank Orth, Lewis L. Russell, Clarence Muse
Oscar Charles Brackett (mejor película), Billy Wilder (director), Charles Brackett, Billy Wilder (guión), Ray Milland (actor)
Nominaciones al Oscar John F. Seitz (fotografía), Doane Harrison (montaje), Miklós Rózsa (banda sonora)
Festival de Cannes Billy Wilder (Palma de Oro), Ray Milland (actor)

«Lo que intento decir es que no soy un bebedor. Soy un borracho.»

Don Birnam (Ray Milland)

i

La reacción al preestreno de *Días sin huella* no fue buena. Los espectadores reían y la consideraban aburrida.

Días sin huella Billy Wilder, 1945

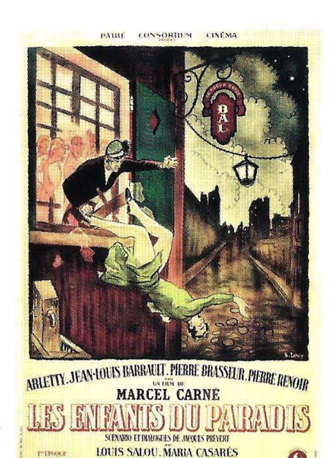
The Lost Weekend

Antes de *Días sin huella*, los borrachos en las películas de Hollywood eran figuras divertidas, una especie de bufones, entre absurdos y adorables, que iban por ahí soltando frases ingeniosas e intentando ligar, sin posibilidad alguna, con las chicas guapas. Billy Wilder y su habitual compañero en las labores de guionista, Charles Brackett, se propusieron hacer algo diferente, y dieron pie a la primera introspección adulta, inteligente e inmisericorde del cine americano en la cruda degradación del alcoholismo. Incluso en la actualidad, algunas de las escenas resultan demasiado dolorosas para no apartar la vista.

Ray Milland, en uno de esos papeles que marcan una carrera, y que le valió su primer Oscar, interpreta a un escritor de Nueva York, Don Birnam, que mantendrá una feroz lucha contra su adicción, a la que acabará sucumbiendo, a lo largo de un largo y seco fin de semana de verano en la ciudad. Al igual que había hecho con el personaje de Fred MacMurray en *Perdición* (1944), Wilder desentraña y explora con avidez la inseguridad que se esconde tras la insulsa apariencia de Milland. Wilder nos lleva junto a Birnam en su particular caída en desgracia mientras va dejando atrás todos sus escrúpulos morales, mostrándose dispuesto a mentir, timar y robar dinero para beber, hasta acabar en el infierno de un hospital público para alcohólicos, gritando aterrorizado debido a las alucinaciones provocadas por el *delirium tremens*.

Partes de la película fueron filmadas en Manhattan, y Wilder realizó la mayoría de las tomas en las secas y calurosas calles, de la mano de su director de fotografía, John F. Seitz, para que pareciesen inhóspitas y sórdidas, como si se tratase de la propia mirada agotada y asqueada de Birnam. En una inolvidable escena, el escritor, dispuesto a intentar empeñar su máquina de escribir para conseguir dinero y seguir bebiendo, recorre la polvorienta Tercera Avenida arrastrando los pies con la máquina a cuestas... para descubrir que es *Yom Kippur* y todas las casas de empeño están cerradas. Tal vez más conmovedora incluso resulta la escena en el club nocturno, en el que Birnam cede a la tentación de intentar robar el dinero del bolso de una mujer... solo para que lo pillen y le echen de allí de mala manera, mientras el pianista divierte a la clientela con el estribillo «Somebody stole her purse» («Alguien le ha robado el bolso»), parafraseando el de la canción «Somebody Stole My Gal» («Alguien me ha robado a mi chica»). La banda sonora de Miklós Rózsa hace un uso magistral del tema, y el sonido estremecedor de los primeros instrumentos electrónicos ofrece un perfecto complemento a la visión ebria y fuera de control que Birnam tiene del mundo.

La censura del Código Hays obligaba a un final feliz, aunque Wilder y Brackett se las ingeniaron para evitar un absurdo final tranquilizador. Aun así, en la Paramount estaban convencidos de que la película estaba destinada al fracaso, pues la industria del alcohol, alarmada, le había ofrecido al estudio cinco millones de dólares para que la película no se estrenase. Los partidarios de la prohibición del consumo de alcohol clamaron al cielo, afirmando que la película alentaba el consumo. En cualquier caso, *Días sin huella* fue un éxito de crítica y público. «Después de esa película», señaló Wilder, «la gente empezó a tomarme en serio». **PK**



Francia (Pathé), 190 min, b/n
Idioma francés
Producción Raymond Borderie, Fred Orain
Guión Jacques Prévert
Fotografía Marc Fossard, Roger Hubert
Música Joseph Kosma, Maurice Thiriet
Intérpretes Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir, María Casares, Gaston Modot, Fabien Loris, Marcel Pérès, Palau, Etienne Decroux, Jane Marken, Marcelle Monthil, Louis Florencie, Habib Benglia, Rognoni
Nominaciones al Oscar
Jacques Prévert (guión)

«Marcel Carné, un auténtico maestro, ha dirigido al reparto con... una habilidad indiscutible.»

Léon Moussinac,
***La Marseillaise*, 1945**

i

El título de la película hace referencia a los espectadores más humildes, que solo podían permitirse una entrada en los balcones superiores.

Les enfants du paradis Marcel Carné, 1945

Desde su triunfal estreno en la Francia recién liberada de 1945, *Les enfants du paradis* ocupa un lugar destacado entre las mejores películas francesas de todos los tiempos. Representa el pico más alto de un género, denominado en algunas ocasiones «realismo poético» (aunque «romanticismo pesimista» sería una definición más adecuada), y también de la relación que perfeccionó dicho género: la del guionista Jacques Prévert y el director Marcel Carné. Ambos formaron una extraña y desigual pareja: Prévert era gregario, apasionado, muy comprometido a nivel político, y uno de los más destacados poetas franceses del siglo; Carné era distante, escrupuloso, introvertido y un frío perfeccionista. Sin embargo, juntos alcanzaron una cota de magia cinematográfica que nadie ha podido igualar tras su separación. *Les enfants du paradis* fue su último gran éxito.

La producción de la película conllevó dieciocho meses de trabajo, incluyendo la construcción del mayor decorado en la historia del cine francés: la fachada de una calle de medio kilómetro, reproducida con gran detalle, representando el «Bulevar del crimen», el distrito teatral parisino entre 1830 y los años cuarenta del siglo XX. Algo así habría supuesto un esfuerzo abrumador en cualquier época, pero durante la guerra, en Francia, bajo la ocupación alemana, adquirió tintes de empresa heroica. El transporte, los materiales, el vestuario e incluso los rollos de película escaseaban. Los coproductores italianos abandonaron el proyecto cuando Italia se rindió. El productor original francés se retiró cuando los nazis empezaron a investigarle. Uno de los actores principales, un conocido pro-nazi, voló a Alemania tras el día D y tuvo que ser reemplazado en el último momento. Alexandre Trauner, el brillante diseñador de escenarios, y el compositor Joseph Kosma, ambos de origen judío, se vieron obligados a trabajar de forma clandestina y a comunicar sus ideas a través de intermediarios.

A pesar de todo, *Les enfants du paradis* es un incuestionable logro que destila toda la riqueza y la complejidad de las grandes novelas del siglo XIX. Las escenas de multitudes en el animado y popular bulevar requirieron mil quinientos extras en una desordenada profusión, que llenan la pantalla al completo de vivos detalles. Como si de una desafiante afirmación de la cultura teatral francesa se tratase, en un tiempo en el que la nación había sido conquistada y ocupada, la película ofrece una reflexión plagada de matices sobre la naturaleza de la mascarada, la fantasía y la representación. Todos los diálogos son estupendos, la acción es puesta en escena de manera magistral. Los tres personajes principales son intérpretes: Lemâitre, el gran actor romántico (Pierre Brasseur); Debureau, el supremo mimo (Jean-Louis Barrault); y Lacenaire, el fracasado dramaturgo convertido en criminal con aires de dandi (Marcel Herrand). Los tres son personajes históricos. La mujer de la que están enamorados, la *grande horizontale* Garance (Arletty en su mejor trabajo para el cine), es una ficción; más que una mujer real, es un icono del eterno femenino, esquiva y siempre deseable.

Carné era, por encima de todo, un gran director de actores, por lo que la película ofrece un festín actoral francés, así como buenas dosis de ingenio, gracia, pasión y un perdurable sentido de lo transitorio: la melancolía que se esconde en toda manifestación de arte romántico. **PK**



The Battle of San Pietro John Huston, 1945

EE.UU. (EE.UU. Army), 33 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frank Capra
Guión John Huston
Fotografía Jules Buck
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes John Huston (narrador)

Hecha para el ejército como película de propaganda, *The Battle of San Pietro*, de John Huston, sigue siendo el mejor documental bélico de todos los tiempos. La película muestra la toma de una población de montaña defendida con tenacidad por alemanes bien atrincherados, que causaron más de mil bajas a las unidades estadounidenses.

Si bien la batalla quedó en tablas, lo cual indica implícitamente que la estrategia de los estadounidenses era defectuosa (a pesar de los comentarios patrioteros en off que hace el director), la intención principal de Huston era mostrar la guerra desde el punto de vista de quienes luchan en ella y no se preocupan por cálculos más amplios de pérdidas o ganancias. Los colaboradores de Huston captan el horror y la confusión del combate: los soldados norteamericanos que resultan heridos; el dolor y los sufrimientos de los civiles; el aburrimiento y las penalidades de las tropas que se encuentran lejos de casa; el inevitable coste de la «victoria», que se mide por el enorme número de cadáveres que se cargan en camiones; y las hileras y más hileras de sepulturas provisionales excavadas para ellos.

Los espectadores de Estados Unidos no pudieron ver la película hasta después de la victoria final en Europa, cuando ya era demasiado tarde para que influyese en la opinión sobre la guerra. *The Battle of San Pietro* es el homenaje de Huston a los hombres valientes entre los que vivió, además de una visión conmovedora y gráfica de la batalla y sus consecuencias, con un poco de metraje de archivo y escenas preparadas que no restan valor al efecto general de autenticidad y objetividad. **RBP**

i

John Huston era capitán del ejército cuando se rodó el filme; más tarde fue ascendido a mayor.



GB (Cineguild, Rank), 86 min, b/n
Idioma inglés
Producción Noel Coward, Anthony Havelock-Allan, Ronald Neame
Guión Anthony Havelock-Allan, David Lean, basado en la obra *Still Life* de Noel Coward
Fotografía Robert Krasker
Banda sonora no original Sergei Rajmáninov
Intérpretes Celia Johnson, Trevor Howard, Stanley Holloway, Joyce Carey, Cyril Raymond, Everley Gregg, Marjorie Mars
Nominaciones al Oscar David Lean (director), Anthony Havelock-Allan, David Lean y Ronald Neame (guión), Celia Johnson (actriz)
Festival de Cannes David Lean (Palma de Oro)

«Es tan fácil mentir cuando sabes que confían en ti ciegamente.»

Laura Jesson (Celia Johnson)

i

Noel Coward hace un pequeño cameo en *Breve encuentro*, como la voz de megafonía en la estación.

Breve encuentro David Lean, 1945

Brief Encounter

La impresionante épica de las últimas películas de David Lean a menudo amenazan con ensombrecer los primeros trabajos, relativamente modestos, del director. Pero centrarse en demasía en los imponentes espectáculos que suponen *Lawrence de Arabia* o *Doctor Zhivago* equivaldría a dejar de lado algunos de los mayores logros cinematográficos de Lean.

Lean ya había dirigido tres adaptaciones de las obras de Noel Coward cuando rodó *Breve encuentro*, basada en la obra de un solo acto *Still Life*. Pero la brevedad de la pieza teatral obligó a Lean a ampliar el material y, en ese mismo proceso, también amplió su propio vocabulario cinematográfico. Narrada en flashback, *Breve encuentro* cuenta la relación de amor platónico entre un ama de casa, Laura (Celia Johnson) y el doctor Alec (Trevor Howard), cuyos destinos se cruzan de forma fortuita en una estación de tren. Existe una obvia conexión entre ellos, pero ambos saben que su romance no podrá ir más allá de unos pocos y furtivos encuentros a la hora de comer.

Con esta película, uno de los dramas lacrimógenos más efectivos de la historia del cine, Lean llevó a cabo toda una serie de avances formales que le establecieron rápidamente como algo más que un simple director a la sombra de Noel Coward. Para empezar, Lean sitúa la historia fuera de la estación de tren, añadiendo más detalles al imposible romance. E hizo uso para ello de todas las herramientas cinematográficas a su disposición; así, la iluminación, por ejemplo, anticipa la severa mirada de las siguientes adaptaciones que Lean hizo de las novelas de Dickens, al convertir en algo simbólico la oscura y humeante estación. También hizo buen uso de los efectos de sonido (en particular, el del tren al arrancar), así como de la música, utilizando el *Concierto para piano nº 2* de Rajmáninov como tema principal de la película.

Lean incluye frecuentes primeros planos de los ojos de Johnson, que resultan más elocuentes que la mayoría de los guiones. Ella y Howard están fantásticos en esta tristísima historia. Una mirada fugaz, el roce de unas manos o una pequeña sonrisa es, literalmente, a todo lo que estos desafortunados amantes pueden aspirar, y Johnson y Howard saben expresar de un modo hermoso toda esa tristeza. **JKL**





Italia (Excelsa, Minerva), 100 min, b/n
Idioma italiano, alemán
Producción Giuseppe Amato, Ferruccio De Martino, Roberto Rossellini
Fotografía Ubaldo Arata
Guión Sergio Amidei, Federico Fellini
Música Renzo Rossellini
Intérpretes Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Maria Michi, Harry Feist
Nominaciones al Oscar Sergio Amidei, Federico Fellini (guión)
Festival de Cannes Roberto Rossellini (Palma de Oro)

«Uno hace cine para convertirse en mejor persona.»

Roberto Rossellini, 1973

Rossellini utilizó auténticos prisioneros de guerra alemanes como extras, para añadir un mayor realismo.

Roma, ciudad abierta Roberto Rossellini, 1945

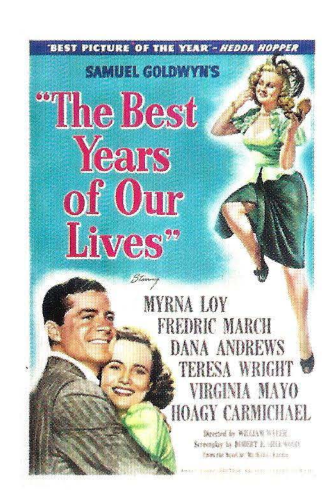
Roma, città aperta

Considerado el iniciador de una revolución estética en el mundo del cine, *Roma, ciudad abierta,* de Rossellini, fue la primera gran película del neorrealismo italiano, y consiguió hacer saltar por los aires las convenciones del mussoliniano «cine de teléfonos blancos» que tan de moda estaba en la Italia de principios de los años cuarenta. El guión de la película de Rossellini sobre la resistencia italiana fue escrito durante los días de la batalla clandestina contra los nazis. Haciendo uso de la fórmula de «película coral», propia de Sergei Eisenstein, cuenta la historia de un grupo de patriotas escondidos en el apartamento de un litógrafo llamado Francesco (Francesco Grandjaquet). El líder del grupo, Manfredi (Marcello Pagliero), un comunista perseguido por la Gestapo, es capturado y ejecutado. La esposa de Francesco, Pina (Anna Magnani) y un simpático sacerdote, don Pietro (Aldo Fabrizi), también mueren al intentar ayudar a escapar a Manfredi. Pero la solidaridad de la ciudad de Roma anticipa la victoria contra los invasores.

La escasez de medios técnicos y económicos acabaron siendo una de las virtudes de *Roma, ciudad abierta*, filmada al estilo de un documental. Al mostrar a personas reales en localizaciones reales, la película aportó algo de aire fresco a la cinematografía occidental. La libertad de los movimientos de cámara y la autenticidad de los personajes, así como una nueva manera de narrar, son algunas de las cualidades que hicieron de *Roma, ciudad abierta* la revelación del festival de Cannes del año 1946, donde consiguió la Palma de Oro. El neorrealismo no tardó en convertirse en el modelo estético de los directores interesados en realizar una vívida descripción social e histórica.

Uno de los detalles más sorprendentes de *Roma, ciudad abierta* es el tratamiento que Rossellini lleva a cabo de cada uno de los personajes del drama. Algunos de los héroes de esta película permanecerán para siempre en los corazones de los espectadores. ¿Quién podría olvidar la imagen de una embarazada Pina corriendo entre disparos o el amable sacerdote acribillado frente a los aterrorizados ojos de un niño? Aunque podría haber virado hacia lo melodramático, la historia sigue funcionando hoy en día igual que antaño. Y no sorprende que, después de este trabajo, Magnani se convirtiera en una de las más destacadas actrices italianas. **DD**





Los mejores años de nuestra vida

The Best Years of Our Lives

William Wyler, 1946

Hoy en día, este drama épico doméstico sobre la vuelta a la vida civil de tres veteranos de la Segunda Guerra Mundial, de 172 minutos de duración y ganadora de nueve Oscar, parece un tanto pasada de moda. Críticos tan perspicaces como Manny Farber o Robert Warshow se mostraron muy desdeñosos cuando se estrenó; aunque, al parecer, desde puntos de vista opuestos. Farber, desde un ángulo conservador, la entendió como una ñoñería liberal, en tanto que Warshow la destripó desde una perspectiva marxista. Es cierto que su director, y la fuente literaria de la que bebió, la novela de MacKinlay Kantor, no son en absoluto actuales. Uno de los protagonistas de la historia, Harold Russell, que perdió las manos en la guerra, provocó unas escandalosas reflexiones de Warshow acerca de los retos de la masculinidad e incluso unos desagradables chistes por parte del humorista Terry Southern algunos años después. Aun así, diría que se trata de la mejor película americana sobre el regreso de soldados a la patria que yo haya visto nunca, la más conmovedora y la más profundamente sentida. Nos proporciona un testimonio de aquella época como pocas otras producciones de Hollywood, y la profundidad de campo que Gregg Toland le aporta a la película es uno de los mejores trabajos realizados por dicho fotógrafo.

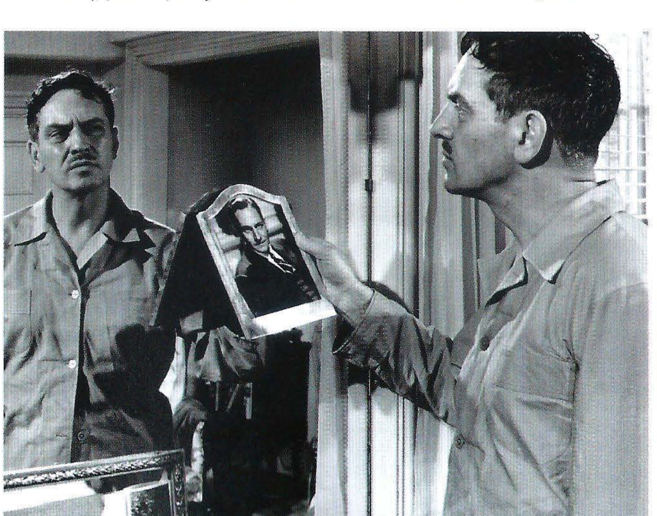
Si algo tiene de inusual *Los mejores años de nuestra vida*, en tanto que película de Hollywood, es su sentido de las distinciones de clase: el modo en el que se yuxtaponen los destinos y las diferentes carreras profesionales de un veterano acomodado (March), uno de clase media (Russell) y un proletario (Andrews). Por otra parte, las limitaciones de Russell como actor van en contra del desarrollo de la película, pues el hecho de que le aceptemos como el auténtico veterano discapacitado que era parece lo más importante; la verdad documental en este caso desbanca el interés por la ficción. Las escenas en las que aparece junto a su (ficticia) prometida, en las que queda patente su lucha por reconfigurar su relación, resultan arrebatadoras debido a su ternura y honestidad, comparables a muy pocos pasajes de la historia del cine americano. **JRos**

1946

EE.UU. (Samuel Goldwyn), 172 min, b/n
Idioma inglés
Producción Samuel Goldwyn
Guión Robert E. Sherwood, basado en la novela de *Glory for Me* de MacKinlay Kantor
Fotografía Gregg Toland
Música Hugo Friedhofer
Intérpretes Myrna Loy, Fredric March, Dana Andrews, Teresa Wright, Virginia Mayo, Cathy O'Donnell, Hoagy Carmichael, Harold Russell, Gladys George, Roman Bohnen, Ray Collins, Minna Gombell, Walter Baldwin, Steve Cochran, Dorothy Adams
Oscar Harold Russell (premio honorífico), Samuel Goldwyn (mejor película), William Wyler (director), Robert E. Sherwood (guión), Fredric March (actor), Harold Russell (actor), Daniel Mandell (montaje), Hugo Friedhofer (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Gordon Sawyer (sonido)

«No he visto nada, debí quedarme en casa y averiguar lo que pasaba de verdad.»

Al Stephenson (Fredric March)



i

La película se convirtió en el mayor éxito de taquilla en Estados Unidos desde *Lo que el viento se llevó* (1939).

Paisà Roberto Rossellini, 1946

Italia (Foreign Film, OFI), 120 min, b/n
Idioma italiano, inglés, alemán
Producción Mario Conti, Rod E. Geiger, Roberto Rossellini
Guión Sergio Amidei, Federico Fellini
Fotografía Otello Martelli
Música Renzo Rossellini
Intérpretes Carmela Sazio, Robert Van Loon, Benjam Emmanuel, Harold Wagner, Merlin Berth, Dots Johnson, Alfonsino Pasca, Maria Michi, Gar Moore, Harriet Medin, Renzo Avanzo, William Tubbs, Dale Edmonds, Cigolani, Allen Dan
Nominaciones al Oscar Alfred Hayes, Federico Fellini, Sergio Amidei, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini (guión)

A cualquiera que viese *Paisà* podría perdonársele que abandonara antes del final: imágenes de archivo de la campaña estadounidense en Italia, música estilo Hollywood, malos actores bramando órdenes militares. Tan solo al final del primero de los seis episodios que conforman la película se empieza a notar la mano de Roberto Rossellini y su austera magia: justo después de que una bala acabe de forma repentina con la vida de un soldado que está explicando la historia de su vida, vemos el cadáver de su compañero, asesinado por los alemanes y abandonado por los supervivientes americanos, sin ser conscientes de ello, creyendo que se trata de un colaboracionista.

La crónica que Rossellini lleva a cabo del período entre 1943 y 1946 está marcada por la devastación, la brutalidad y la incomprensión a todos los niveles. Un estadounidense no se percata de que una prostituta es la mujer que él amaba seis meses atrás; un chico de la calle traba amistad con un soldado negro borracho y le roba los zapatos en cuanto este se queda dormido; la imagen final de la película —de una crudeza inolvidable— muestra el despiadado fusilamiento de una hilera de partisanos.

Rossellini desarrolla una estructura para unificar esta sucesión de acontecimientos basada en inesperadas elipses narrativas, diálogos de intenciones cruzadas en varios idiomas, y una presentación rigurosamente desapegada de los horrores de la guerra. *Paisà* sitúa el relato de una vida particular dentro de la pesadilla que supone la historia de la guerra. **AM**

El cartero siempre llama dos veces
The Postman Always Rings Twice
Tay Garnett, 1946

EE.UU. (MGM), 113 min, b/n
Idioma inglés
Producción Carey Wilson
Guión Harry Ruskin, basado en la novela de James M. Cain
Fotografía Sidney Wagner
Música George Bassman
Intérpretes Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway, Hume Cronyn, Leon Ames, Audrey Totter, Alan Reed, Jeff York

Lana Turner nunca ha estado tan atractiva como en el papel de Cora Smith, una mujer capaz de casarse con un hombre mayor de escaso atractivo (Cecil Kellaway) para escapar de la pobreza pero que, profundamente insatisfecha, cede ante la atracción que siente por Frank Chambers (John Garfield), un joven sin oficio ni beneficio. Como en cualquier otra película de género negro, la funesta aventura en la que se enzarzan gira en torno a un delito: el asesinato del marido de Cora. Ayudados por un abogado sin escrúpulos, la pareja queda indemne. Pero no logran alcanzar la felicidad, pues Cora muere en un accidente de coche y Frank es ejecutado como autor de ese segundo «asesinato».

El estrecho encuadre por el que optó el director, Tay Garnett, enfatiza la idea del encierro que sufren los fatales amantes, y la sombría e inhóspita puesta en escena conforma el decorado perfecto para el desarrollo de su infausta historia. Turner se convierte en el centro visual de la trama, basada en la novela de James M. Cain publicada diez años antes. Cora no es una mujer fatal al uso. Sus sentimientos respecto a Frank son genuinos, no una ladina manipulación.

El cartero siempre llama dos veces refleja la cultura de los años treinta tras la Gran Depresión: la mayoría de escenas se desarrollan en un bar de carretera que transmite una poderosa imagen de desarraigo. **RBP**



Francia (DisCina), 96 min, b/n
Idioma francés
Producción André Paulvé
Guión Jean Cocteau, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont
Fotografía Henri Alekan
Música Georges Auric
Intérpretes Jean Marais, Josette Day, Mila Parély, Nane Germon, Michel Auclair, Raoul Marco, Marcel André

«Nunca me verás, excepto cada tarde a las 7:00, a la hora de cenar; yo me acercaré al gran salón. Y nunca me mires a los ojos.»

La Bestia (Jean Marais) a la Bella (Josette Day)

i

Jean Marais invertía cinco horas cada día en aplicarse el maquillaje.

La bella y la bestia Jean Cocteau, 1946

La Belle et la Bête

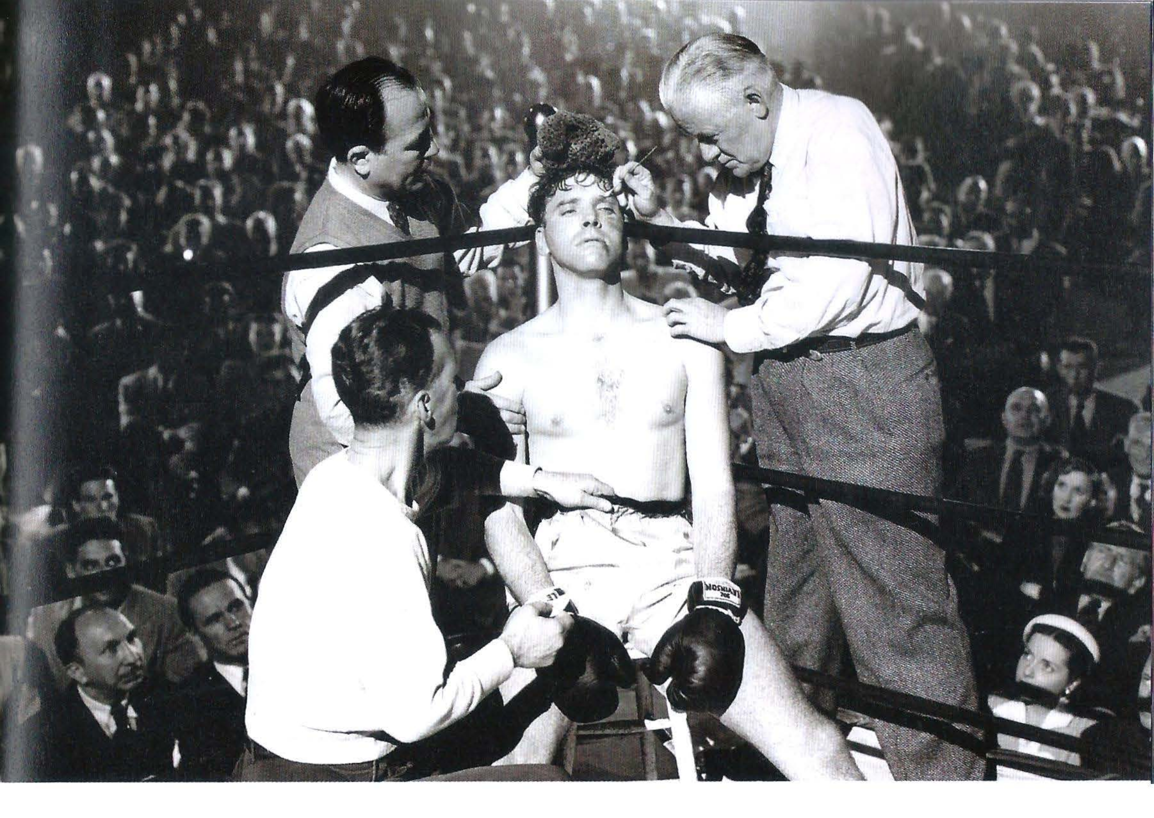
Jean Cocteau nunca se definió a sí mismo como cineasta *per se*. Se consideraba poeta; el cine era una de las muchas formas artísticas en las que profundizó a lo largo de su carrera. Pero aunque pensase en sí mismo como poeta, más que como «mero» cineasta, su brillante y visionaria interpretación de este cuento clásico sin duda demuestra que ambas definiciones personales no se excluían mutuamente. Es más, el hecho de que, de todos sus proyectos, la ensoñadora *La bella y la bestia* sea su trabajo más apreciado, indica no solo su inmensa versatilidad, sino también la perdurabilidad y la masiva aceptación de la película por encima del resto de formatos preferidos por él.

De hecho, realizó *La bella y la bestia* conociendo a la perfección los medios de los que disponía y espoleado por unas fechas fijas. Por un lado, sus iguales contaban con que él volviese a colocar el cine francés en el mapa después del masivo revés cultural sufrido durante la ocupación alemana; *La bella y la bestia* fue, de facto, una declaración de intenciones a nivel nacional por parte de la comunidad artística francesa. Por otra parte, los críticos se habían burlado de Cocteau, al que acusaban de elitista y de mostrarse ajeno a los gustos del público. ¿Podría llevar a cabo una obra con carácter que unificase los criterios?

Con ambos retos presentes, Cocteau escogió la vieja fábula de «La bella y la bestia» como canal para dar salida a sus más extravagantes y fantásticos impulsos creativos. De hecho, la relativa linealidad que ofrecía el relato original le animó a experimentar. Cuando lo que parece ser una bestia monstruosa (Jean Marais) encierra a su padre en un remoto castillo, la hija del cautivo, Bella (Josette Day), se ofrece voluntaria para ocupar su lugar. Pero la proposición de la Bestia va más allá del mero intercambio: le dice a Bella que quiere casarse con ella, y Bella se ve obligada a ver más allá de la apariencia, hasta llegar al corazón de su peludo pretendiente antes de tomar una decisión.

Cocteau sitúa su corte en un mágico castillo: el campo de pruebas para toda una serie de hermosos efectos. Bella no se limita a caminar por los pasillos: se desliza por ellos. Las velas no están colocadas en los tradicionales candelabros, sino que se trata de brazos humanoides que surgen de las paredes. Los espejos son portales líquidos, las llamas brotan o se extinguen por cuenta propia, y las estatuas cobran vida. El castillo funciona tanto como metáfora del proceso creativo personificado como excusa para un buen puñado de imágenes freudianas. Dado que Bella no puede consumar realmente su relación con la Bestia hasta que se transforme, Cocteau hace que la mujer acaricie cuchillos y atraviese largos pasillos para dar a entender su deseo inconsciente.

Pero el gran logro de Cocteau fue conseguir que la monstruosa Bestia resultase convincente y atractiva a un tiempo. Con Marais enterrado bajo un elaborado maquillaje, la bondad de la Bestia debía hacerse patente a través de sus actos y acciones. El retrato elaborado por Marais resultó tan convincente que, en el estreno, cuando la Bestia se transforma finalmente en un guapo príncipe y él y Bella pueden comer perdices, la actriz Greta Garbo dijo aquella famosa frase: «¡Devuélveme a mi hermosa bestia!». **JKL**



Forajidos Robert Siodmak, 1946
The Killers

EE.UU. (Mark Hellinger, Universal), 105 min, b/n
Idioma inglés
Producción Mark Hellinger
Guión Anthony Veiller, basado en el relato de Ernest Hemingway
Fotografía Elwood Bredell
Música Miklós Rózsa
Intérpretes Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, Vince Barnett, Virginia Christine, Jack Lambert, Charles D. Brown, Donald MacBride, Charles McGraw, William Conrad
Nominaciones al Oscar Robert Siodmak (director), Anthony Veiller (guión), Arthur Hilton (montaje), Miklós Rózsa (banda sonora)

Los primeros diez minutos del clásico de cine negro de Siodmak, reproducen el cuento corto que Hemingway escribió en 1927 casi de forma literal: dos matones llegan a un pequeño pueblo para cargarse al sumiso y solitario Swede (Burt Lancaster). Extrapolando con gran imaginación, los guionistas Anthony Veiller y John Huston inventaron a Riordan (Edmond O'Brien), un entregado investigador de una compañía de seguros que descubre el pasado de Swede: ex boxeador relacionado con una dama de dudosa reputación (Ava Gardner), un atracador a sueldo y traidor.

Ciudadano Kane fracturó la narración a base de flashbacks recreados por diferentes narradores; *Los forajidos* llevó la idea un poco más lejos al alternar el orden temporal de los flashbacks. El proceso de unir ese rompecabezas refuerza el vínculo recíproco entre el espectador y Riordan. A medida que profundiza en el pasado de Swede, el incansable hombre de empresa, Riordan, aporta las sensaciones propias de los personajes de una película de cine negro de forma indirecta y sin pagar las habituales consecuencias. La relación de Riordan y el ilícito mundo de Swede se convierte en una analogía de lo que vive el espectador respecto a la película; un concepto que acaba de cristalizar cuando, justo antes del final, Riordan se sienta de espaldas al público convirtiéndose en una mera silueta en primer plano, como si estuviese en la primera fila del cine. **MR**

i

El motivo musical de Miklós Rózsa para *Forajidos* se convertiría en el tema de la serie televisiva *Dragnet*.

Qué bello es vivir Frank Capra, 1946

It's a Wonderful Life



1946

EE.UU. (Liberty, RKO), 130 min, b/n
Idioma inglés
Guión Philip Van Doren Stern, Frances Goodrich
Intérpretes James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Henry Travers, Beulah Bondi, Frank Faylen, Ward Bond, Gloria Grahame, H.B. Warner, Frank Albertson, Todd Karns, Samuel S. Hinds, Mary Treen, Virginia Patton
Nominaciones al Oscar Frank Capra (mejor película), Frank Capra (director), James Stewart (actor), William Hornbeck (montaje), John Aalberg (sonido)

«Ya ves, George, has tenido una buena vida. ¿No te das cuenta del grave error que cometerías echándolo todo por la borda?»

Clarence (Henry Travers) a George Bailey (James Stewart)

i

El filme fue rodado en plena ola de calor. James Stewart suda ostensiblemente en varias escenas.

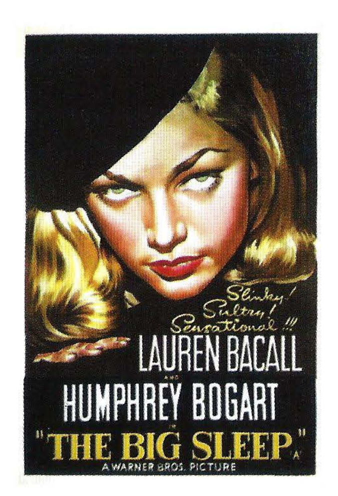
Tras haber retratado al hombre corriente en sus clásicos de los años treinta, *Sucedió una noche, El secreto de vivir* y *Vive como quieras*, la primera película de posguerra de Frank Capra se centra en la bondad del hombre común así como en el valor de los sueños humildes, aunque no se hagan realidad. Basada en un cuento que Philip van Doren Stern escribió en una felicitación navideña, *The Greatest Gift*, el personaje principal de la historia, un hombre abrumado por las responsabilidades, es transformado por la magnífica interpretación de James Steward. Realizada en 1946, la película consiguió cinco nominaciones a los premios de la Academia (incluyendo mejor película y actor), pero no ganó en ninguna categoría. Si este fracaso se debió a que es necesario verla varias veces para apreciarla en su totalidad o a que, simplemente, se filmó en el momento equivocado, es discutible. En los sesenta, el copyright de la película expiró abriéndole las puertas al gran público para la versión televisiva. Repetida una y otra vez durante las navidades, se convirtió en un motivo para hacer que la familia se reuniese ante la televisión. En tanto que piedra de toque emocional para varias generaciones, las emisoras públicas en los setenta cimentaron su reputación de película de calidad programándola como opción contra el desapego y el materialismo navideño de las cadenas comerciales.

El desgarbado y bondadoso George Bailey (Stewart) crece en el diminuto pueblo de Bedford Falls, Connecticut, pero sueña con ver mundo. El deber, sin embargo, se cruza una y otra vez en el cumplimiento de sus sueños. La pérdida de la libertad tan solo queda atenuada gracias a que George se casa con una de las bellezas locales, Mary (Donna Reed) y, más tarde, debido al desarrollo de su joven familia y a su hogareño sentido de la filantropía al ayudar a los trabajadores de Bedford Falls a comprar sus propias casas. Finalmente, forzado a echar mano de los ahorros de la familia, ya que está amenazado de cierre por el avaro banquero señor Potter (Lionel Barrymore en su papel más desagradable), George se ve tan sobrepasado que intenta suicidarse tirándose de un puente. Pero sucede un milagro: desde el cielo envían a un ángel llamado Clarence (Henry Travers) para que le enseñe en qué se habría convertido la ciudad si, haciendo caso a su deseo, jamás hubiese nacido. Solo después de que George se convence de su propio valor y del contrasentido que supondría su suicidio, la ciudad vuelve a la normalidad, y Clarence, un ángel de segunda clase, consigue sus alas.

Casi sesenta años después, *Qué bello es vivir* sigue siendo la película preferida de las navidades debido a su inspirador mensaje aderezado con la noción «¿qué pasaría si...?». Vista en la gran pantalla, sin las distracciones propias de la Navidad, la película es, hoy en día, una perspicaz y alocada comedia amenizada con rápidas e incisivas observaciones sobre el amor, el sexo y la sociedad. La elevada calidad de los chistes señala hacia los autores no declarados del guión: Dorothy Parker, Dalton Trumbo y Clifford Odets.

Esta era la película favorita de Capra y de Stewart, y ambos manifestaron su total repulsa cuando se convirtió en una de las primeras víctimas de la locura por la coloración. **KK**





1946

EE.UU. (First National, Warner), 114 min, b/n
Idioma inglés
Producción Howard Hawks, Jack L. Warner
Guión William Faulkner, basado en la novela de Raymond Chandler
Fotografía Sidney Hickox
Música Max Steiner
Intérpretes Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers, Dorothy Malone, Peggy Knudsen, Regis Toomey, Charles Waldron, Charles D. Brown, Bob Steele, Elisha Cook Jr., Louis Jean Heydt

«¿Sabes lo que hará cuando vuelva? Me saltará los dientes y me pateará el estómago por murmurar.»

Philip Marlowe (Humphrey Bogart)

i

El automóvil de Bogart en *El sueño eterno* es el mismo que utilizó en *El último refugio* (1941).

El sueño eterno Howard Hawks, 1946

The Big Sleep

Según se cuenta, cuando el director Howard Hawks le pidió al novelista Raymond Chandler que le explicase cómo funcionaban las numerosas traiciones, giros y sorpresas que tenían lugar en su libro *El sueño eterno*, el escritor, con total honestidad, le respondió: «No tengo ni idea». Eso equivale a decir que los diferentes giros y cambios de orientación no son importantes en *El sueño eterno*, o que incluso su presencia en el libro no es más que un arbitrario aporte de confusión. Es más, el lioso hilo del «quién es el culpable» en la novela de Chandler tan solo complica una ya de por sí complicada historia sobre corrupción en Los Ángeles, dando lugar a una casi inacabable ristra de sórdidos personajes.

De ahí que no resulte sorpresivo que Hawks desplazase amablemente el foco de atención en su adaptación cinematográfica de la investigación al investigador, en su caso Humphrey Bogart en el papel del cínico detective privado Philip Marlowe. Aprovechándose del éxito cosechado por la película *Tener o no tener* (1944), Hawks volvió a reunir a Bogart y a Lauren Bacall y se sirvió de su palpable química. Cuando aparecen juntos en pantalla, la historia de detectives pasa a un segundo plano. Hawks explotó muy bien esa tensión sexual, añadiendo escenas extra con los dos actores y haciendo hincapié en los diálogos insinuantes, especialmente picantes vistos a la luz de los códigos de producción de la época.

¿Y qué hay del «quién es el culpable»? Por fortuna, la investigación central, aun y resultando confusa, sigue siendo interesante. Marlowe ejerce de guía, una especie de Virgilio, en su descenso a los rincones más oscuros y sucios de Hollywood, sacando a la luz una trama de asesinato y chantaje en la que están involucrados pornógrafos, ninfómanas y una banda de matones a sueldo que apenas tienen tiempo de revelar algo más de la trama (y algunas pistas falsas) antes de pasar a mejor vida.

El sueño eterno es una reflexión sobre la muerte y, de hecho, la muerte recorre toda la película. Se trata de una obra maestra del cine negro que no cumple algunas de las normas básicas del género. Hay varias mujeres fatales, pero no hay flashbacks; abundan los claroscuros, pero no hay voz en off. Y lo que es más sorprendente, el Marlowe de Bogart no parece perdido en un mundo de mentiras y decepción, sino seguro y controlador en todo momento. Es un gracioso antihéroe: se mantiene frío ante la crueldad, impasible ante la corrupción más inmoral, y siempre capaz de admirar una cara bonita. **JKL**



Gilda Charles Vidor, 1946

EE.UU. (Columbia), 110 min, b/n
Idioma inglés
Producción Virginia Van Upp
Guión Jo Eisinger, E.A. Ellington
Fotografía Rudolph Maté
Música Doris Fisher, Allan Roberts, Hugo Friedhofer
Intérpretes Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready, Joseph Calleia, Steven Geray, Joe Sawyer, Gerald Mohr, Robert E. Scott, Ludwig Donath, Donald Douglas

«Las estadísticas demuestran que hay más mujeres en el mundo que cualquier otra cosa», declara el cínico héroe Johnny Farrell (Glenn Ford), para añadir, con singular desprecio: «¡excepto insectos!». Y, sin embargo, esta misoginia coexiste en la película de Charles Vidor con la exquisita Gilda (Rita Hayworth). Un personaje que es a la vez una hoja en blanco y una maestra de la ironía, cuya canción marca de la casa «Put the Blame on Mame» —durante la que ella interpreta un striptease de lo más exótico en el que tan solo se desprende de los largos guantes de terciopelo— es un claro exponente del modo en que a las mujeres se las hace pasar por responsables de los estragos que causan los hombres al obsesionarse con ellas.

Johnny, un duro apostador que parece ligeramente incómodo bajo su americana, se convierte en el director de un casino de Buenos Aires, a sueldo de Ballin Mundson (George Macreaby), todo un cerebro de rostro impenetrable que lleva un bastón con estilete, y al que le gusta espiar a sus clientes y socios desde una habitación en la sala de apuestas; los tres forman el triángulo amoroso que hace avanzar la trama. Ford y Hayworth, de limitados recursos pero muy entregados y fotogénicos, llevan a cabo estupendas y entregadas interpretaciones, y Macready desarrolló el papel de su vida en la persona de ese complejo villano. Como proclamaban los carteles promocionales: «¡Nunca ha habido una mujer como Gilda!». **KN**

1946

A vida o muerte
A Matter of Live and Death
Michael Powell y Emeric Pressburger, 1946

GB (The Archers, Independent, Rank), 104 min, b/n/tecnicolor
Idioma inglés
Producción George R. Busby, Michael Powell, Emeric Pressburger
Guión Michael Powell y Emeric Pressburger
Fotografía Jack Cardiff
Música Allan Gray
Intérpretes David Niven, Kim Hunter, Robert Coote, Kathleen Byron, Richard Attenborough, Bonar Colleano, Joan Maude, Marius Goring, Roger Livesey, Robert Atkins, Bob Roberts, Edwin Max, Betty Potter, Abraham Sofaer, Raymond Massey

Fantasía pergeñada por Powell y Pressburger, *A vida o muerte* fue un intento propagandístico de mejorar las tensas relaciones entre Gran Bretaña y Estados Unidos. La película, sin embargo, superó con mucho sus objetivos, pues se convirtió en una inolvidable fábula sobre el amor y la bondad humana visualmente emocionante y verbalmente sorprendente.

Antes de saltar de su avión en llamas camino de una muerte segura, un piloto combatiente de la Segunda Guerra Mundial (David Niven) se enamora de la voz de una operadora de radio estadounidense (Kim Hunter). Se despierta en una playa creyendo haber llegado al cielo. Al darse cuenta de que está vivo, aprovecha la oportunidad de enamorarse de la chica estadounidense en persona. Pero se trata de un error de los poderes celestiales, que envían al Conductor Celestial 71 (Marius Goring) para que le diga al piloto la verdad y se lo lleve con él al cielo, lugar al que pertenece. Los excepcionales platós diseñados por Alfred Junge elevan los ya de por sí impresionantes sentimientos de la película y su ágil guión, haciendo que resulte muy armónico el paso del tecnicolor de la tierra al etéreo blanco y negro del cielo. Además de los planos congelados y el sobrecogedor decorado que retrata el más allá, la cámara incluye un plano por detrás del globo ocular al que Salvador Dalí habría dado sin duda su visto bueno. **KK**



GB (Cineguild, Rank), 118 min, b/n
Idioma inglés
Producción Anthony Havelock-Allan, Ronald Neame
Guión Anthony Havelock-Allan, David Lean, Ronald Neame, basado en la novela de Charles Dickens
Fotografía Guy Green
Música Walter Goehr, Kenneth Pakeman
Intérpretes John Mills, Anthony Wager, Valerie Hobson, Jean Simmons, Bernard Miles, Francis L. Sullivan, Finlay Currie, Martita Hunt, Alec Guinness, Ivor Barnard, Freda Jackson, Eileen Erskine, George Hayes, Hay Petrie, John Forrest
Oscar John Bryan, Wilfred Shingleton (dirección artística), Guy Green (fotografía)
Nominaciones al Oscar Ronald Neame (mejor película), David Lean (director), David Lean, Ronald Neame y Anthony Havelock-Allan (guión)

«¡He vuelto, Miss Havisham! ¡He vuelto para dejar entrar el sol!»

Pip (John Mills)

i

El filme fue la primera cinta británica en ganar un Oscar a la mejor fotografía.

Cadenas rotas David Lean, 1946

Great Expectations

Rodada en 1946, a rebufo del éxito de *Breve encuentro* y *Un espíritu burlón*, esta fue la primera adaptación que David Lean hizo de las novelas de Charles Dickens; *Oliver Twist* sería la siguiente, en 1948. Lean emprendió la adaptación de la obra literaria como una labor cinematográfica, en el amplio sentido de la palabra, lo que le permitió explorar y explotar el amplio horizonte emocional de la historia y realizar al mismo tiempo un magnífico y atrayente viaje visual. El resultado es la mejor adaptación literaria jamás filmada, así como una de las mejores películas británicas de la historia.

Cadenas rotas comparte ciertos elementos con las películas de terror: el primer plano de la película muestra una amplia ciénaga, y después se ve un solitario y abandonado cementerio. Esa escena de apertura era tan esencial para David Lean, que tenía ideas muy concretas acerca de cuál debía ser el aspecto de la película, que cambió al operador de cámara original, Robert Krasker, por Guy Green. En ese momento, se ve al joven héroe, Pip, amenazado por un desesperado y temible convicto recién fugado de nombre Magwitch (Finlay Currie), que le pide comida y una lima con la que deshacerse de las cadenas. Más adelante, Pip acudirá a la decrépita mansión de la igualmente decrépita y amargada señorita Havisham (Martita Hunt). Abandonada ante el altar muchos años antes, la señorita Havisham sigue llevando su raído vestido de novia y conserva los polvorientos y putrefactos restos de aquel infausto banquete. Su macabro plan se centra en convertir a su protegida, la joven y hermosa Estella (Jean Simmons), en una mujer que se vengue por ella de los hombres; entre los que se incluye Pip, enamorado de Estella. Su situación cambia cuando un misterioso benefactor financia el traslado de Pip a Londres, lo que le permite convertirse en un caballero acomodado. El Pip adulto (John Mills) compartirá piso con Herbert Pocket (el primer papel importante de Alec Guinness) y se convertirá en un esnob, creyendo que la señorita Havisham es su benefactora y que Estella está destinada a ser su esposa. Cualquier lector conocedor de Dickens sabe la verdad.

Pip es tan solo un testigo del drama que se desarrolla a su alrededor más que un participante activo de su propio destino. Lean, que había pasado siete años como editor cinematográfico antes de rodar su primera película, estaba al corriente de eso, de ahí que rodease a Mills de un sólido y colorista reparto. Algunas escenas son una pura delicia, como cuando Pip visita la casa de Wemmick (Ivor Barnard), el ayudante de su abogado, donde nuestro héroe conocerá a su anciano y ligeramente senil padre, llamado «Anciano P», abreviatura de «anciano padre». Aunque no es imprescindible para la trama, la escena es inolvidablemente conmovedora y divertida, y tiene un encantador aire dickensiano.

A pesar del tiempo transcurrido, *Cadenas rotas* no ha perdido nada de su grandeza ni de su patetismo. La película mereció dos premios de la Academia por la dirección artística y la fotografía en blanco y negro, y obtuvo nominaciones al mejor director, mejor película y mejor guión adaptado. Por su alcance, su visión y su coherencia, sigue siendo la mejor adaptación que se ha hecho de una obra de Dickens. **KK**



Pasión de los fuertes John Ford, 1946
My Darling Clementine

EE.UU. (Fox), 97 min, b/n
Idioma inglés
Producción Samuel G. Engel, Darryl F. Zanuck
Fotografía Joseph MacDonald
Guión Samuel G. Engel, Sam Hellman
Música Cyril J. Mockridge
Intérpretes Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature, Cathy Downs, Walter Brennan, Tim Holt, Ward Bond, Alan Mowbray, John Ireland, Roy Roberts, Jane Darwell, Grant Withers, J. Farrell MacDonald, Russell Simpson

«He oído hablar mucho de usted, Doc... un hombre podría seguir su rastro de cementerio en cementerio.»

Wyatt Earp (Henry Fonda) a Doc Holliday (Victor Mature)

i

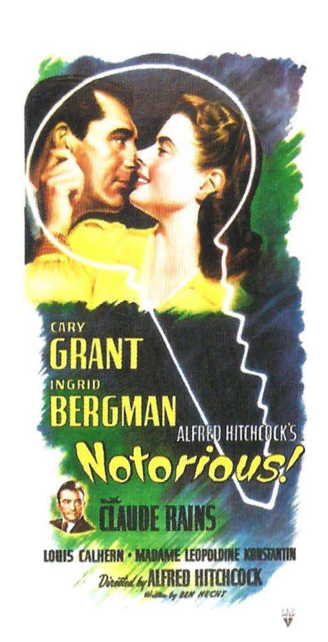
El tiroteo en el OK Corral se inspira en la propia versión de los hechos narrada por Wyatt Earp. Ford lo había conocido de joven.

A pesar de que *Duelo de titanes*, *La hora de las pistolas*, *Doc*, *Tombstone*, o *Wyatt Earp* son más «precisas históricamente», esta especie de balada romántica firmada por John Ford ha quedado como la película oficial sobre Wyatt Earp, Doc Holliday y el rancho OK Corral.

El pacífico ganadero Wyatt Earp (Henry Fonda) se traslada al pesadillesco pueblo de Tombstone y rechaza el puesto de marshal a pesar de ser el único hombre que se atreve a poner fin a los desmanes de los indios borrachos. Cuando los ladrones de ganado matan a su hermano, mantiene una conversación con la lápida del joven, muy al estilo de John Ford, antes de afrontar sus responsabilidades y colgarse la placa. Earp limpiará la ciudad y la convertirá en una comunidad segura para la gente que acostumbra ir a la iglesia o a los bailes y que se escondía entre las sombras mientras el pueblo era el feudo del feroz Clanton el Viejo (Walter Brennan) y su pandilla de hijos asesinos. Sin embargo, a pesar de las maravillas de Monument Valley (el famoso paisaje tachonado de pintorescos cactus), y de la sobria integridad moral de Fonda, la cruzada que emprende tiene un lado oscuro: ganará a costa de que Doc Holliday (Victor Mature) pierda la vida, un fuera de la ley de carácter noble al que las balas y el consumo de drogas eliminan junto a los malos de la película. Ese lado oscuro volverá a salir a la superficie en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), la desencantada revisión que Ford llevó a cabo del western centrado en un pueblo sin ley.

Mature era conocido por su inexpresividad, pero su interpretación como el cirujano pistolero adicto a las drogas resulta conmovedora e incluso amargamente incisiva. El personaje de Fonda va creciendo poco a poco, emergiendo con la gracia de un insecto palo en uno de los bailes de la comunidad, marca inconfundible de John Ford, y queda retratado de un modo memorable en la escena del porche, cuando está sentado sobre las dos patas de una silla, con una bota apoyada en el poste. El clímax que representa el elaborado duelo final se ve aligerado por elementos cómicos: un borracho shakesperiano al que Doc tiene que apuntar en mitad del monólogo «Ser o no ser» y las complicaciones románticas con la luminosa Chihuaha (Linda Darnell) o Clementine (Cathy Downs), la institutriz. Sin embargo, el tono es tan melancólico como conmovedor debido a la hermosura del paisaje, a pesar de tener ese toque de película de acción de sesión matinal de sábado. **KN**





EE.UU. (RKO, Vanguard), 101 min, b/n
Idioma inglés, francés
Producción Alfred Hitchcock
Guión Ben Hecht
Fotografía Ted Tetzlaff
Música Roy Webb
Intérpretes Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains, Louis Calhern, Leopoldine Konstantin, Reinhold Schünzel, Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alex Minotis
Nominaciones al Oscar Ben Hecht (guión), Claude Rains (actor de reparto)

«Es realmente mi película favorita de Hitchcock... En mi opinión, Encadenados *es su quintaesencia.*

François Truffaut, 1983

Leopoldine Konstantin era solo cuatro años mayor que Claude Rains, quien interpretaba a su hijo.

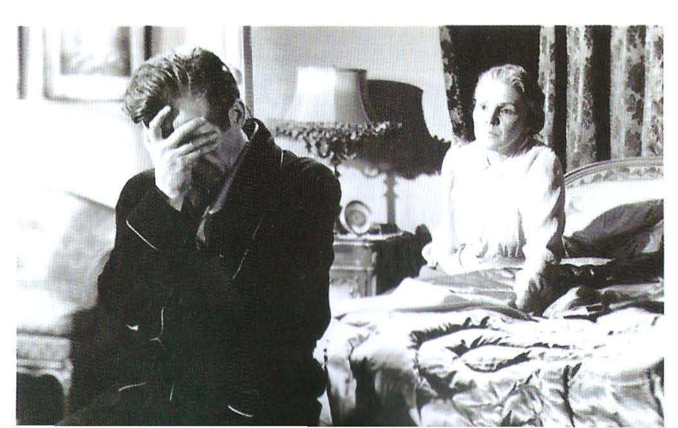
Encadenados Alfred Hitchcock, 1946

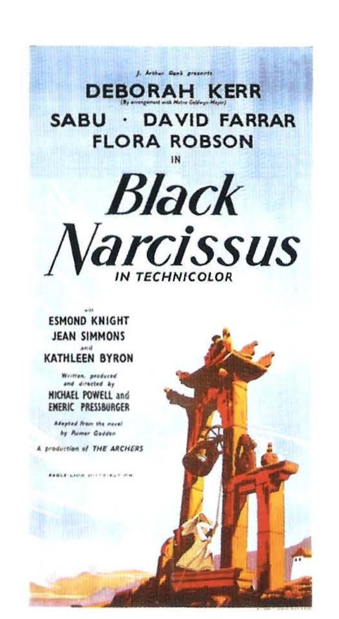
Notorious

Aunque el productor David O. Selznick había reunido ya al equipo ganador formado por el director Alfred Hitchcock, la estrella Ingrid Bergman y el escritor Ben Hecht para rodar el drama psicoanalítico de Hitchcock *Recuerda* (1945), pasó por alto (debido a su acostumbrado aluvión de informes) esta elegante y romántica historia de espías, y finalmente vendió el paquete al completo a la RKO y dejó que el propio Hitchcock la produjese. Incluso David Thomson, biógrafo de Selznick, admite que la película es tan buena porque Selznick no pudo arruinarla.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, el hábil espía T.R. Devlin (Cary Grant) recluta a Alicia Huberman (Ingrid Bergman), una mujer de vida disoluta, hija de un traidor convicto, para que se infiltre en un grupo de nazis exiliados en Argentina. Enamorada del hombre que la rescató de una vida de inútil vagabundeo, Alicia se siente profundamente herida al descubrir que Devlin se limita a utilizarla para la causa, de ahí que lleve su misión al extremo de casarse con Alexander Sebastian (Claude Rains), un fascista que tiene la edad de su padre. Entre los muros de la fría y lujosa mansión de Sebastian, Alicia se convierte en la diana de los odios de la auténtica jefa de los malvados exiliados, la monstruosa madre de Sebastian (madame Konstantin). En la fiesta, gracias al clásico mecanismo de suspense, en el que debido a la escasez de champán un sirviente baja a la bodega para encontrar a la angélica Alicia y al maquinador Devlin fisgando, Hitchcock creó uno de sus más elegantes y tópicos detalles: las botellas de vino llenas de uranio con el que los nazis planean construir una bomba atómica. El desenlace constituye un agónico momento de descubrimiento, dado que engañan a Sebastian haciéndole creer que su mujer le es infiel para oponerse al espía.

El intenso triángulo dramático de *Encadenados* obliga constantemente a variar la opinión sobre los tres personajes, pues incluso Rains demuestra un extraño heroísmo al final de la película. También se trata de un suntuoso romance, con Grant y Bergman dándose el que hasta ese momento era el beso más largo en pantalla. Hermosamente filmada por Ted Tetzlaff en un luminoso tono monocromo, con sus estrellas dando lo mejor de sí (tanto en lo físico como en la actuación), la última parte es tremendamente inquietante pues somos testigos del envenenamiento progresivo de Alicia supervisado por la monstruosa madre. **KN**





1946

GB (Independent, Rank, The Archers), 100 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción George R. Busby, Michael Powell, Emeric Pressburger
Guión Michael Powell, Emeric Pressburger, basado en la novela de Rumer Godden
Fotografía Jack Cardiff
Música Brian Easdale
Intérpretes Deborah Kerr, Sabu, David Farrar, Flora Robson, Esmond Knight, Jean Simmons, Kathleen Byron, Jenny Laird, Judith Furse, May Hallatt, Eddie Whaley Jr., Shaun Noble, Nancy Roberts, Ley On
Oscar Alfred Junge (dirección artística), Jack Cardiff (fotografía)

«Le gustará el general, hermana. También es un ser superior.»

Mr. Dean (David Farrar) a la hermana Clodagh (Deborah Kerr)

i

El ambiente creado por la galardonada fotografía de Jack Cardiff se inspiró en las pinturas de Vermeer de Delft.

Narciso negro Michael Powell y Emeric Pressburger, 1946

Black Narcissus

David Thomson sin duda subestimó esta película al referirse a ella como «una rareza, una película erótica inglesa acerca de las fantasías de las monjas». Basada en la novela de 1939 de Rumer Godden, trata sobre un pequeño grupo de hermanas a las que les conceden un edificio en el Himalaya que ellas intentan transformar en convento, escuela y hospital. El maltrecho edificio fue antaño un harén y los explícitos murales que lo adornaban siguen en pie. Una parlanchina aya que quedó allí desde aquellos tiempos licenciosos predice con regocijo que las hermanas sucumbirán a la atmósfera del lugar.

A cierto nivel, *Narciso negro* es la narración de la caída del imperio: estas sensibles cristianas llegan con buenas intenciones pero se encuentran en una absurda situación, pues enseñan tan solo a alumnos pagados por el maharajá local para que aprendan unas materias que no significan nada para ellos, y sus servicios médicos se reducen a las clases más desfavorecidas, pues de no lograr salvar a algún paciente, el hospital sería abandonado por maldito. Los directores Powell y Pressburger apreciaron el humor en la frustración de las monjas, teniendo en cuenta el choque cultural sin dejar de lado ni el punto de vista racional ni el primitivo, destacando la ironía de que sean, precisamente, los personajes más religiosos los más sensatos (cuando deberían estar dispuestos a aceptar cualquier tipo de creencia), y los ateos los más inclinados a la superstición.

La hermana Clodagh (Deborah Kerr), ordenada demasiado joven, intenta mantener la unión en la misión, improvisando sobre la marcha junto al provocativo y poco respetable señor Dean (David Farrar), despertando los celos, y finalmente las tendencias homicidas, de la más reprimida de las monjas, la hermana Ruth (Kathleen Byron). A medida que las obsesiones crecen, la película se hace más surrealista, destacando el exotismo gracias a la fotografía en tecnicolor de Jack Cardiff, y Kerr y Byron temblando bajo sus tocas como dos monjas apasionadas. La «revelación» de la hermana Ruth rompiendo el hábito, vestida con una especie de saca de correos y con los labios pintados, transformada así en una harapienta que intenta tirar a Clogah por un precipicio mientras suena la campana del convento, se encuentra entre los más brillantes momentos del cine británico. Con un Sabu bastante crecido (fue Mowgli en la versión de 1942 de *El libro de la selva*), y una joven Jean Simmons (con un aro en la nariz) como los sensuales inocentes ejemplo del mal. **KN**





Retorno al pasado Jacques Tourneur, 1947
Out of the Past

EE.UU. (RKO), 97 min, b/n
Idioma inglés
Producción Warren Duff
Guión Daniel Mainwaring, basado en su novela *Build My Gallows High*
Fotografía Nicholas Musuraca
Música Roy Webb
Intérpretes Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, Richard Webb, Steve Brodie, Virginia Huston, Paul Valentine, Dickie Moore, Ken Niles

En una playa de Acapulco, con el agua brillando a través de las redes de los pescadores, el detective Jeff Markham (Robert Mitchum) besa a Kathy Moffat (Jane Greer), la mujer que el gángster Whit Sterling (Kirk Douglas), su antiguo novio, le había encomendado encontrar. Kathy se sienta al lado de Jeff y le cuenta que sabía que habían enviado a buscarla. Confiesa que disparó a Whit pero niega haberle robado cuarenta mil dólares. Le pide a Jeff que la crea. Inclinándose hacia ella para besarla, Jeff dice en un suspiro: «Nena, no me importa».

Retorno al pasado, de Jacques Tourneur, adaptada de la novela de Daniel Mainwaring *Build My Gallows High*, tal vez pueda considerarse la obra maestra por excelencia del cine negro. Todos los elementos están presentes: la mujer que miente pero que es tan hermosa que uno podría perdonarle prácticamente todo, o al menos morir a su lado. El amargo pasado que resurge y destroza al personaje principal. El detective, un hombre ingenioso y hábil que comete el error de dejarse llevar por sus pasiones. Mitchum es el representante ideal para esa figura. Al igual que Humphrey Bogart, poseía una calma interior que expresaba independencia y confianza. Como afirma de él uno de los personajes: «se sienta y se ensimisma». Pero, al contrario que el cauto Bogart, Mitchum se deja ir, su poderosa relajación hace que su vulnerabilidad no solo sea creíble sino trágica.

Retorno al pasado, como todas las películas de cine negro, nos deja todos los enigmas del deseo fatal, las ambigüedades del amor unidas al miedo. **TG**

i

Robert Mitchum fue escogido para el papel protagonista tras rechazarlo Humphrey Bogart, John Garfield y Dick Powell.

Monsieur Verdoux Charles Chaplin, 1947

EE.UU. (Charles Chaplin, United Artists), 124 min, b/n
Idioma inglés
Producción Charles Chaplin
Guión Charles Chaplin
Fotografía Roland Totheroh
Música Charles Chaplin
Intérpretes Charles Chaplin, Mady Correll, Allison Roddan, Robert Lewis, Audrey Betz, Martha Raye, Ada May, Isobel Elsom, Marjorie Bennett, Helene Heigh, Margaret Hoffman, Marilyn Nash, Irving Bacon, Edwin Mills, Virginia Brissac
Nominaciones al Oscar Charles Chaplin (guión)

Charles Chaplin le compró la idea de esta negrísima comedia por cinco mil dólares a Orson Welles, quien originalmente había planeado filmar un documental dramatizado sobre el legendario asesino en serie de esposas francés Henri Desiré Landru. Chaplin le dio a la historia un agudo giro sociológico, a modo de respuesta a la creciente paranoia política de los años de Guerra Fría. Verdoux (Chaplin), el hábil y encantador pequeñoburgués, adopta la lucrativa profesión de casarse con viudas ricas y asesinarlas, cuando la depresión económica acaba con sus posibilidades de ganarse la vida honradamente como empleado de banco. Finalmente es llevado ante la Justicia, y en su defensa alega que el asesinato privado es condenado en tanto que se glorifica el asesinato público; en forma de guerra. «Asesinar a una persona hace de uno un canalla, asesinar a millones un héroe. Las cantidades santifican.» No eran estos sentimientos populares en Estados Unidos en 1946, por lo que Chaplin se convirtió cada vez más en el blanco de la derecha política; una caza de brujas que acabó con su salida definitiva de Estados Unidos en 1953.

Verdoux, acompañado por una desenfadada melodía (Chaplin, como era habitual, fue el compositor), es un personaje rico en matices y verosímil. Las estrecheces económicas de la posguerra obligaron a Chaplin a trabajar más deprisa y de un modo mucho más planificado que en sus anteriores películas. El resultado es una de sus narraciones más sobriamente construidas, que él sin reparo alguno consideraba como «la más inteligente y brillante película de mi carrera». **DR**

Larga es la noche Carol Reed, 1947
Odd Man Out

GB (Two Cities), 116 min, b/n
Idioma inglés
Producción Carol Reed, Phil C. Samuel
Guión R.C. Sherriff, basado en la novela de F.L. Green
Fotografía Robert Krasker
Música William Alwyn
Intérpretes James Mason, Robert Newton, Cyril Cusack, Peter Judge, William Hartnell, Fay Compton, Denis O'Dea, W.G. Fay, Maureen Delaney, Elwyn Brook-Jones, Robert Beatty, Dan O'Herlihy, Kitty Kirwan, Beryl Measor, Roy Irving
Nominaciones al Oscar Fergus McDonnell (montaje)

La crónica de Carol Reed sobre un soldado republicano irlandés funciona como un sueño enfebrecido expresionista. James Mason, como Johnny McQueen, interpreta al líder de un grupo antibritánico que planea el robo que les ayudará a sufragar su causa. En la noche en cuestión, Johnny mata a un hombre y se hiere a sí mismo, y tiene que escapar de las autoridades, que despliegan todo un dispositivo a lo largo de la ciudad para atraparlo a él y a sus compañeros. La película al completo se desarrolla durante esa noche, mientras Johnny busca un escondite y su novia Kathleen (Kathleen Ryan) intenta encontrarlo a él.

Johnny descubre que la gente en la que confiaba o quienes simpatizaban con su causa no están dispuestos a jugarse el cuello por él. Se ve obligado a ir de una persona a otra; todos tienen una razón para no ayudarle o para usarlo en beneficio propio. A medida que su herida empeora, se convierte en un delirante filósofo y empieza a entender que, en esencia, está solo en el mundo. La banda sonora de la película, así como la sombría fotografía en blanco y negro añaden a la historia un sentido global de incertidumbre moral. *Larga es la noche* derriba las convenciones del thriller político y se convierte en una poderosa, reflexiva y cambiante meditación sobre la existencia social que continúa asombrando a los espectadores. **RH**



Italia (De Sica), 93 min, b/n
Idioma italiano
Producción Giuseppe Amato, Vittorio De Sica
Guión Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Suso d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri, basado en la novela *Ladri di biciclette* de Luigi Bartolini
Fotografía Carlo Montuori
Música Alessandro Cicognini
Intérpretes Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari, Elena Altieri, Carlo Jachino, Michele Sakara, Emma Druetti, Fausto Guerzoni
Oscar Giuseppe Amato, Vittorio De Sica (premio honorífico-mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Cesare Zavattini (guión)

«Vives y sufres.»

Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani)

i

El futuro director Sergio Leone trabajó como asistente en el filme, y aparece brevemente como sacerdote.

Ladrón de bicicletas Vittorio De Sica, 1948

Ladri di Biciclette

Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani), un desempleado en la Roma de posguerra, encuentra trabajo enganchando carteles de películas después de que su mujer empeñe las sábanas de la familia para comprar una bicicleta de segunda mano. Pero justo al empezar la jornada laboral, le roban la bicicleta, y con su hijo pequeño Bruno (Enzo Staiola) a rastras recorrerá la ciudad para recuperarla, topándose con diferentes aspectos de la sociedad romana, incluyendo en ese proceso algunas de las más agudas diferencias de clase.

A esta obra maestra —el título italiano se traduce literalmente como «Ladrones de bicicletas»— por lo general se la reconoce y se la acepta como una de las cotas más altas del neorrealismo. El crítico francés André Bazin también la destaca como una de las mejores películas comunistas. El hecho de que recibiese el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 1949 indica que en Estados Unidos no se entendió de ese modo. Irónicamente, lo único sobre lo que los censores americanos tuvieron algo que decir fue la escena en la que el niño orina en la calle. Para aquellos que apoyan la teoría de la autoría, la película pierde algo de su poder debido a que no deriva de una única inteligencia creativa. A pesar de ser una colaboración entre el guionista Cesare Zavattini, el director Vittorio de Sica, actores no profesionales y algunos más, lo cierto es que la producción está tan marcada por un objetivo común que no tiene mucho sentido intentar personalizar los logros.

Ladrón de bicicletas contiene la que seguramente sea la mejor descripción de la relación entre padre e hijo en la historia del cine, plagada de sutiles fluctuaciones y gradaciones evolutivas entre los dos personajes en términos de respeto y confianza, y resulta impresionantemente desgarradora. También tiene sus momentos de comedia chaplinesca: como el contraste entre el comportamiento de dos niños que comen en el mismo restaurante. Compararla con una película como *La vida es bella* (1997) proporciona cierta noción de lo mucho que el mundo del cine y su relación con la realidad se ha infantilizado a lo largo del último medio siglo. **JRos**





EE.UU. (Rampart, Universal), 86 min, b/n
Idioma inglés
Producción John Houseman
Guión Howard Koch, basado en la novela *Carta de una desconocida* de Stefan Zweig
Fotografía Franz Planer
Música Daniele Amfitheatrof
Intérpretes Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians, Marcel Journet, Art Smith, Carol Yorke, Howard Freeman, John Good, Leo B. Pessin, Erskine Sanford, Otto Waldis, Sonja Bryden

«Carta de una desconocida *proporciona un lujoso manto de emoción... La acción, en la antesala del melodrama, alcanza la perfección.*»

Peter Bradshaw, *The Guardian*, 2010

i

La Universal ya había rodado una versión de la novela de Zweig en 1933, titulada *Parece que fue ayer*.

Carta de una desconocida Max Ophüls, 1948

Letter from an Unknown Woman

Stefan Brand (Louis Jourdan), concertista de piano y dandi en la Viena del cambio de siglo, llega a casa tras otra noche de disipación. Su mudo sirviente le tiende una carta. Es de una mujer, y sus primeras palabras le dejan petrificado: «Cuando usted lea esto, yo habré muerto...».

Lo que sigue a este extraordinario principio no es solo la mejor película del director Max Ophüls, así como un logro supremo del a menudo injustamente vilipendiado género del melodrama, sino también una de las mejores películas de la historia del cine, hasta en sus más mínimos detalles.

Suprema adaptación de la novela corta de Stefan Zweig por parte de Howard Koch, se trata de la apoteosis de las ficciones relativas al «amor maldito». Ophüls nos proporciona el vívido y estremecedor retrato de un amor que nunca debería haber existido: su ingenua visión romántica del artista mal encaminado con su indiferente cosificación de las mujeres fáciles coloca las bases de una lúgubre tragedia. La intuitiva comprensión de Ophüls de la desigualdad de los géneros en la sociedad occidental del siglo XX es fascinante.

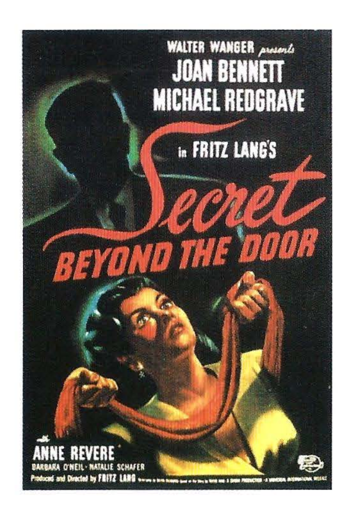
Ophüls construye una obra exquisitamente equilibrada. Además de animarnos a identificarnos con los anhelos de Lisa, y los sueños de toda una sociedad alimentados por la cultura popular (un telón de fondo móvil como resto de una época anterior al cine), *Carta de una desconocida* proporciona, al mismo tiempo, una mordaz y devastadora crítica del mito y la ideología del amor romántico. Nuestra comprensión de la historia gira en torno a su delicados cambios de enfoque y de punto de vista.

Con ritmo lento e hipnótico, la puesta en escena de Ophüls va apartando los velos de ilusión que envuelven a Lisa. También los escenarios revelan la banal condición de la realidad que subyace bajo esos vuelos de la fantasía, y la cámara sugiere —en sutiles posiciones y movimientos ligeramente distanciados del mundo que narra la historia— una perspectiva de conocimiento que evita los personajes.

La película es un triunfo no solo de un estilo expresivo y pleno de sentido, sino de una intencionada estructura narrativa. Con una conmovedora narración en voz en off de Lisa, las décadas quedan unificadas y los años clave destacados con inteligencia gracias a detalles significativos que se repiten, concentrados en gestos (como entregar una flor), líneas de diálogo (las referencias al paso del tiempo son omnipresentes), y objetos clave (las escaleras que llevan al apartamento de Stefan). Para cuando Ophüls alcanza el tópico hollywoodiense —la aparición fantasmal de la joven Lisa conjurada finalmente en la mente de Stefan—, el cliché queda gloriosamente trascendido, y las lágrimas sobrevienen incluso en los espectadores modernos que se resisten a esas ñoñerías pasadas de moda.

Carta de una desconocida es una película inagotablemente rica, y millares de amantes del cine han intentado desvelar sus temas, modelos, sugerencias e ironías. Pero la infinidad de los análisis no podrá extinguir nunca la riqueza y las emociones que provoca esta obra maestra. **AM**





1948

EE.UU. (Diana), 99 min, b/n
Idioma inglés
Producción Fritz Lang, Walter Wanger
Guión Rufus King, Silvia Richards
Fotografía Stanley Cortez
Música Miklós Rózsa
Intérpretes Joan Bennett, Michael Redgrave, Anne Revere, Barbara O'Neil, Natalie Schafer, Anabel Shaw, Rosa Rey, James Seay, Mark Dennis, Paul Cavanagh

Secreto tras la puerta Fritz Lang, 1948
Secret Beyond the Door

Los admiradores de Fritz Lang a menudo se dividen entre los que prefieren los clásicos declarados e intelectuales, como *M* (1931), *Metrópolis* (1926) o *Los sobornados* (1953), y sus películas más extrañas, crípticas y perversas que descienden a áreas menos distinguidas de la cultura popular, como *Encubridora* (1952) o *Los contrabandistas de Moonfleet* (1955). En algunas ocasiones, *Secreto tras la puerta* aparece clasificada como una respetable película de cine negro, pero es la atractiva mezcla de diferentes géneros —melodrama femenino, caso freudiano, misterio de asesino en serie y alegoría del proceso artístico-creativo— lo que la convierte en algo tan especial.

La película bebe del ciclo hollywoodiense del «gótico femenino», explorando la tensa relación entre una mujer (Joan Bennett, en este caso) y un hombre (Michael Redgrave) que es a un tiempo enigmático, seductor y (como acaba revelando la trama) una amenaza en potencia para la vida. Al igual que en *Rebecca* (1940), de Hitchcock, que inspiró a Lang, la heroína entra en una casa extraña, cargada de traumas del pasado no resueltos y enfermizas y subterráneas relaciones.

Lang enmarca las obvias ambigüedades sadomasoquistas de esta trama (¿Cuál es la naturaleza de la bestia masculina, la sensibilidad o la agresión? ¿Qué es lo que la mujer, en cualquier caso, desea realmente de ella, el amor o la muerte?) en un original e inesperado contexto: Redgrave es un genial arquitecto atormentado que ha construido una casa de «habitaciones adecuadas», y cada una de ellas reconstruye la escena de un horripilante asesinato psicosexual.

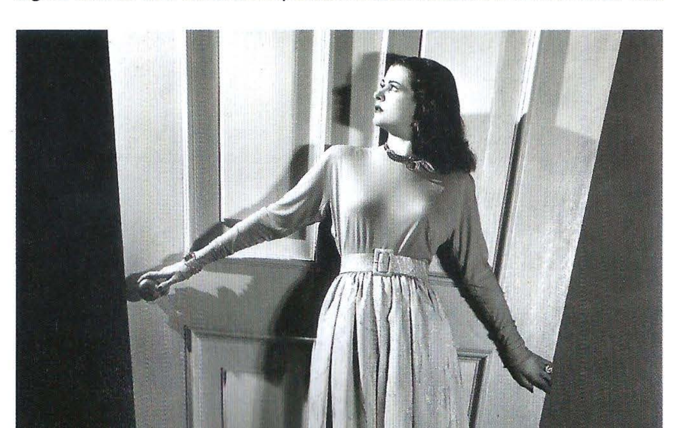
Secreto tras la puerta, junto a *Una mujer en la playa* (1947), de Jean Renoir, y *La séptima víctima* (1943), de Val Lewton, forman un curioso conjunto cuya potente aura de ensoñación estaba virtualmente garantizada por su escasez de medios, estilo serie B, y la libre asociación de la trama; así como (en este caso), por la voz en off que cambia de Bennett a Redgrave, y viceversa, añadiendo confusión. Es posible que suene a herejía, pero los cortes impuestos por la Universal a la edición original de Lang probablemente realzaron la cualidad de ensueño. El final tal vez se queda corto en explicaciones, pero *Secreto tras la puerta* es una de esas preciosas ocasiones en las que Lang —ayudado por la fotografía barroca de Stanley Cortez y la banda sonora de Miklós Rózsa— consiguió añadir una dimensión poética a su acostumbrado fatalismo. **AM**

«El hilo argumental puede parecer tonto... pero Lang es un director que sabe transformar lo obvio, como las puertas cerradas, las estancias silenciosas y la luz errante, en un extraño cosquilleo.»

Bosley Crowther, *The New York Times*, 1948

i

Los surrealistas títulos de crédito de *Secreto tras la puerta* fueron creados en los estudios Disney.



La fuerza del destino Abraham Polonski, 1948
Force of Evil

EE.UU. (Enterprise, MGM), 78 min, b/n
Idioma inglés
Producción Bob Roberts
Guión Abraham Polonski, Ira Wolfert, basado en la novela *Tucker's People* de Ira Wolfert
Fotografía George Barnes
Música David Raksin
Intérpretes John Garfield, Thomas Gomez, Marie Windsor, Howland Chamberlain, Roy Roberts, Paul Fix, Stanley Prager, Barry Kelley, Paul McVey, Beatrice Pearson, Fred O. Sommers

Al igual que *La noche del cazador*, *Force of Evil* es un acontecimiento único en la historia del cine americano. Su director, Abraham Polonski, realizó dos películas más y escribió varios guiones, pero esta es la única película en la que su brillantez alcanzó lo que prometía; antes de que su estrella se apagase durante la caza de brujas de la era McCarthy.

Force of Evil encuentra un difícil acomodo dentro del género negro, a pesar de la presencia de una estrella (John Garfield) asociada a películas de detectives duros y avispados. Por encima de cualquier otra cosa, se trata de una película poética, atravesada por una voz en off «en verso libre» y unos muy estilizados diálogos casi musicales, que se encuentran entre las más sorprendentes y radicales innovaciones del cine de los años cuarenta, anticipándose a *Malas tierras* (1973) de Malick.

Se trata de una historia de amoralidad, culpa y redención, dramatizada a partir de una circunstancia casi bíblica de traición entre hermanos. Polonski rompe la oscuridad de la historia (la imagen final del descenso de un cadáver entre basuras es escalofriante) con una conmovedora y muy moderna historia de amor entre Garfield y Beatrice Pearson.

La película cuida hasta los más pequeños detalles de un modo acorde a su ambición poética: libera el sonido, la imagen y las interpretaciones para que las tres interactúen en una ebria polifonía. **AM**

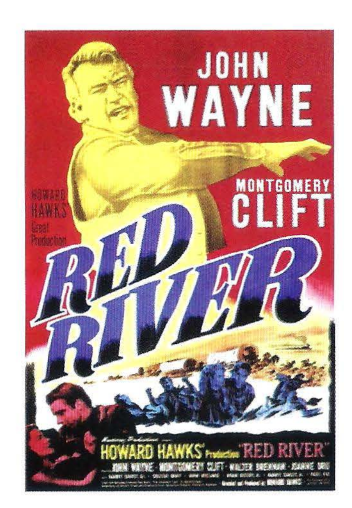
Xiao cheng zhi chun Fei Mu, 1948
(Primavera en una pequeña ciudad)

China 85 min, b/n
Idioma mandarín
Guión Li Tianji
Fotografía Li Shengwei
Música Huang Yijun
Intérpretes Cui Chaoming, Li Wei, Shi Yu, Wei Wei, Zhang Hongmei

Si una de las señales que indican que estamos ante una gran película es la habilidad para presentar a los personajes del modo más económico, *Xiao cheng zhi chun*, de Fei Mu, proyecta su grandeza de inmediato. Con destreza y de un modo conmovedor, nos presenta a cinco figuras: «La esposa» (Wei Wei), solitaria y abrumada por las labores diarias; «El marido» (Shi Yu), un melancólico enfermizo; «La hermana» (Zhang Hongmei), joven y vivaz; Lao Huang «El sirviente» (Cui Chaoming), siempre vigilante; y «El visitante» (Li Wei), de paso por la ciudad (vuelto del pasado) para ejercer de catalizador en el cambio.

Poco a poco, la película va construyendo un drama de posguerra: los deseos, las esperanzas, los sueños y las heridas de estos personajes sirven para retratarlos, como una coreografía de miradas furtivas y repentinos gestos de resistencia o resignación. Pero también hay un elemento moderno: la narración en voz en off de «La esposa», que va reiterando poéticamente lo que es del todo visible, explica acontecimientos de los que no ha sido testigo y cuenta la triste realidad con palabras brutales.

Esta obra maestra del cine chino solo ha recibido el reconocimiento que merece muy recientemente, y su influencia se aprecia en *Deseando amar* (2001) de Wong Kar-Wai, además de haber dado pie a un respetable remake (2002). *Xiao cheng zhi chun* se encuentra entre los más elegantes, ricos y conmovedores melodramas de la historia del cine. **AM**



EE.UU. (Charles K. Feldman, Monterey), 133 min, b/n
Idioma inglés
Producción Charles K. Feldman, Howard Hawks
Guión Borden Chase, Charles Schnee
Fotografía Russell Harlan
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru, Walter Brennan, Coleen Gray, Harry Carey, John Ireland, Noah Beery Jr., Harry Carey Jr., Chief Yowlachie, Paul Fix, Hank Worden, Mickey Kuhn, Ray Hyke, Wally Wales
Nominaciones al Oscar Borden Chase (guión), Christian Nyby (montaje)

«Nunca hubiera imaginado que el gran hijo de perra supiera actuar.»

Howard Hawks, citando la reacción de John Ford ante la interpretación de John Wayne en *Río Rojo*, 1976

i

Algunas escenas de *Río Rojo* fueron utilizadas en la última película de Wayne, *El último pistolero*, para describir el pasado del protagonista.

Río Rojo Howard Hawks y Arthur Rosson, 1948
Red River

A pesar de tratarse de un remake de *Rebelión a bordo* (1935), este western es considerablemente más profundo que el original, pues presenta la relación entre Bligh y Christian en términos de un conflicto entre padre e hijo. La estrella John Wayne —uno de los actores más atractivos de los años treinta, interpreta a un hombre de mayor edad que la suya con auténtica y profética dureza— se ve emparejado por Hawks con el fotogénico Montgomery Clift, epítome del tipo sensible y de la neurosis masculina que se pondría de moda la década siguiente.

Tras un extenso prólogo que muestra las consecuencias de un ataque indio en 1851, en el que vemos cómo el desposeído Tom Dunson (Wayne) y el huérfano Matthew Garth (Clift) unen sus reses para formar un imperio ganadero, pasamos al Río Rojo, sumido en la depresión económica posterior a la guerra de Secesión. De camino hacia Missouri con el ganado, el ya de por sí inflexible Dunson se va convirtiendo en todo un tirano, impulsando a Matt a rebelarse y a conducir las reses hacia el Oeste a través de una ruta más segura por Abilene. Dunson admira las agallas del muchacho, pero aun así jura que lo alcanzará y acabará con él, lo que lleva a uno de los clímax más emocionantes del género cuando los dos hombres, que se quieren, se enfrentan cara a cara entre las reses que cruzan las calles de Abilene.

Hawks, el gran cronista de las búsquedas masculinas, realiza con esta película la definitiva ópera con vacas, ensombreciendo cualquier otra trashumancia ganadera mediante hermosas, líricas y excitantes secuencias de estampidas, mal tiempo, conducción de reses y escaramuzas de indios. Los actores protagonistas están en su mejor momento, con un John Wayne a la altura de las sutilidades de Clift, y el destacado apoyo de Walter Brennan en el papel del bobo sin dientes, John Ireland como el pistolero larguirucho, y Joanne Dru como la pionera capaz de recibir un flechazo en el hombro sin inmutarse. Parece tratarse de un afectuoso tributo a John Ford, pues Hawks se sirvió de su reparto habitual —Harry Carey padre e hijo, Hank Worden e incluso el propio Wayne—, mezclado con cierta actitud de suficiencia. Hawks hace uso del tratamiento fordiano del peligroso esplendor del paisaje del Oeste, así como de una banda sonora de Dimitri Tiomkin también basada en canciones folk. **KN**





Rostro pálido Norman Z. McLeod, 1948
The Paleface

EE.UU. (Paramount), 91 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert L. Welch
Guión Edmund L. Hartmann, Frank Tashlin
Fotografía Ray Rennahan
Música Ray Evans, Jay Livingston, Victor Young
Intérpretes Bob Hope, Jane Russell, Robert Armstrong, Iris Adrian, Bobby Watson, Jackie Searl, Joseph Vitale, Charles Trowbridge, Clem Bevans, Jeff York, Stanley Andrews, Wade Crosby, Chief Yowlachie, Iron Eyes Cody, John Maxwell
Oscar Jay Livingston, Ray Evans (canción)

i
La secuela del filme, *El hijo de Rostro pálido* (1952), fue dirigida por el guionista de *Rostro pálido*, Frank Tashlin.

Jane Russell interpreta a Calamity Jane, reclutada por el gobierno de Estados Unidos para que ayude a encontrar a un grupo de blancos renegados que les están vendiendo armas a los indios. Con la intención de hacerse pasar por inmigrante en un vagón de tren que se dirige al Oeste, se casa con Peter Sin Dolor Potter, un dentista incompetente y cobarde. Bob Hope da lo mejor de sí, lanzando chistes sin parar guiándose por el principio de que si no te gusta este, después vendrá otro. Gran parte del humor en *Rostro pálido* es predecible: indios que inhalan el gas de la risa del dentista y Hope practicando todo tipo de actos antiheroicos, permitiendo incluso que le confundan con un valiente guerrero indio. Hope, por descontado, se siente locamente atraído por la curvilínea Russell: «Tienes el tipo de boca en el que me gusta trabajar».

Sin Dolor y Calamity son capturados y llevados a un campamento indio, capitaneado por Jefe Yowlachie (un genuino nativo americano) y por Ojos de Acero Cody (un italoamericano que se hace pasar por nativo americano). Las bromas a su costa, a pesar de no ser muy políticamente correctas, son tan tontas que no suponen una verdadera ofensa.

Hope lleva a cabo una agradable interpretación de la canción «Buttons and Bows», escrita por Victor Young, que ganó un Oscar. Es una súplica para que las chicas vuelvan al Este y se vistan con ropa bonita. Cuatro años después, repitieron «Buttons and Bows» en una secuela, *El hijo de Rostro pálido*. Hope y Russell se unieron de nuevo, esta vez acompañados por Roy Rogers, que también cantaba una canción, «A Four-Legged Friend», y su caballo Trigger. **EB**

Nido de víboras Anatole Litvak, 1948
The Snake Pit

EE.UU. (Fox), 108 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Bassler, Anatole Litvak, Darryl F. Zanuck
Guión Millen Brand, Frank Partos, basado en la novela de Mary Jane Ward
Fotografía Leo Tover
Música Alfred Newman
Intérpretes Olivia de Havilland, Mark Stevens, Leo Genn, Celeste Holm, Glenn Langan, Helen Craig, Leif Erickson, Beulah Bondi, Lee Patrick, Howard Freeman, Natalie Schafer, Ruth Donnelly, Katherine Locke, Frank Conroy, Minna Gombell
Nominaciones al Oscar Robert Bassler, Anatole Litvak (mejor película), Anatole Litvak (director), Frank Partos, Millen Brand (guión), Olivia de Havilland (actriz), Alfred Newman (banda sonora)

Entre los más impresionantes productos de corte realista surgidos en el Hollywood de posguerra está el brutal y honesto retrato de Anatole Litvak sobre la enfermedad mental y su tratamiento en un moderno sanatorio, cuyos horrores incluían el hacinamiento de pacientes en el lugar donde están recluidos los incurables; el «nido de víboras» al que hace alusión el título.

Virginia Cunningham (Olivia de Havilland) parece en un principio una desesperanzada psicótica, pero gracias al tratamiento de un simpático doctor, Mark Kick (Leo Genn), es capaz de afrontar una «cura de conversación». Los flashbacks muestran una infancia en la que no solo sufrió el rechazo de su madre sino también la falta de atención de su padre, que murió cuando Virginia era muy joven. Virginia también sufrió la muerte del hombre que amaba, de la que se siente responsable. Bajo el cuidado del doctor Kick, se convierte en la «mejor» paciente, pero una tiránica enfermera la intimidará hasta hacerle perder la razón. El mal comportamiento de Virginia la llevará al «nido de víboras», y esa horrorosa experiencia acabará resultando extrañamente terapéutica. Al final, alcanzará cierta liberación, al menos la que entraña comprender lo irracionales que son sus sentimientos de culpa.

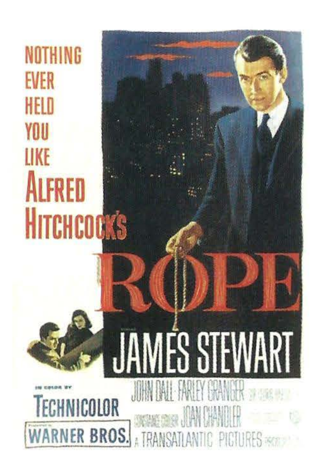
Resulta memorable el modo en que la película muestra el terror que la enfermedad provoca en Virginia. El realismo optimista de *Nido de víboras* contrasta con las soluciones seudofreudianas de otras películas de la época, incluida *Recuerda* (1945) de Hitchcock. **RBP**

La dama de Shanghai Orson Welles, 1948
The Lady from Shanghai

EE.UU. (Columbia, Mercury), 87 min, b/n
Idioma inglés, cantonés
Producción William Castle, Orson Welles, Richard Wilson
Guión Orson Welles, basado en la novela *If I Die Before I Wake* de Sherwood King
Fotografía Charles Lawton Jr.
Música Doris Fisher, Allan Roberts, Heinz Roemheld
Intérpretes Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Corsia, Erskine Sanford, Gus Schilling, Carl Frank, Louis Merrill, Evelyn Ellis, Harry Shannon

Orson Welles, quien ya había demostrado con *El extraño* (1946) que podía hacer una película «normal» si se lo proponía, volvió a retomar el género negro, haciéndose casi al azar con una novela de quiosco (*If I Die Before I Wake*, de Sherwood King) y transformándola en algo valioso y extraño para fastidiar al presidente de la Columbia, Harry Cohn. Por el mero hecho de cortarle su característico pelo largo a Rita Hayworth y teñírselo de rubio platino, Welles devaluó de forma deliberada el caché de la que había sido su mujer, y eso antes de saberse que no iba a interpretar un papel de chica explosiva tipo *Gilda* (1946), sino el de una villana tan malvada que incluso su indudable atractivo se tornó repulsivo.

Con un voluble acento irlandés, Welles interpreta a un marinero contratado por un abogado minusválido (Everett Sloane, con pinta de lagarto y aire atemorizador) para que capitanee su barco y también, quizá (como en la anécdota reservada por Welles en *Una historia inmortal* [1968]) encargarse de su mujer. Tiene lugar un asesinato, seguido de un juicio en el que todo el mundo actúa de un modo ruin en el mejor de los casos, y el loco calidoscopio queda hecho añicos en la escena final: el tiroteo en la sala de los espejos. *La dama de Shanghai*, como película, es un espejo roto, con geniales retazos que nunca han podido unirse en algo que tenga sentido. **KN**



EE.UU. (Transatlantic, Warner Bros.), 80 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sidney Bernstein
Guión Hume Cronyn, Arthur Laurents, basado en la obra *Rope's End* de Patrick Hamilton
Fotografía William V. Skall, Joseph A. Valentine
Música David Buttolph
Intérpretes James Stewart, John Dall, Farley Granger, Cedric Hardwicke, Constance Collier, Douglas Dick, Edith Evanson, Dick Hogan, Joan Chandler

«Tuve una idea descabellada: quizá podría rodar [la totalidad del filme] en una toma... Cuando miro hacia atrás, por supuesto, pienso que era absurda.»

Alfred Hitchcock, 1962

i

La película fue rodada en diez tomas, que duraban entre cuatro minutos y medio y algo más de diez minutos cada una.

La soga Alfred Hitchcock, 1948

Rope

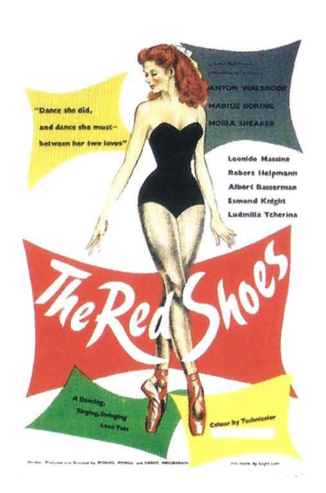
Alfred Hitchcock siempre estuvo entre los más experimentales de los directores comerciales. Tomando como referencia la sólida obra de teatro de Patrick Hamilton (famoso por *Luz que agoniza*), basada en el caso de Leopold y Loeb, dramatizada de un modo más convencional en la película *Compulsión*, de 1959, *La soga* llama la atención por su único y teatral decorado, y por las tomas de una bobina de duración y unidas por cortes tan difíciles de apreciar que casi parece no haber sido montada. El público en general apenas era consciente de que las películas consistían en fragmentos unidos para crear un efecto —la mayoría de las películas muestran escenas filmadas como si de una obra de teatro se tratase—, y puede ser que Hitchcock estuviese más interesado en dirigirse a sus compañeros de profesión, demostrándoles que podían contarse las historias de un modo diferente, muy al estilo de lo que propondría mucho tiempo después Dogma 95 o la película *El proyecto de la bruja de Blair* (1999).

Aparte de los retos técnicos que entrañaba seguir con la cámara a los personajes por un apartamento de Nueva York, narrando la historia en «tiempo real», *La soga* tiene un interés intrínseco de por sí en la historia de los dos solteros que comparten piso (John Dall y Farley Granger) y que cometen un asesinato casual para demostrar una oscura teoría. La película, que es un intenso drama psicológico y una comedia negra del tipo *Arsénico por compasión* (1944), desarrolla un conflicto al estilo del gato y el ratón cuando los asesinos invitan al profesor Jimmy Stewart para impresionarle con su astucia, jugueteando en más de un sentido con la revelación.

La técnica supone una distracción menor de lo que cabría esperar, lo cual permite a Stewart y a Dall trabar una gran batalla dialéctica sobre el asesinato y la rectitud moral. Tal vez la atención que los censores prestaron a las largas tomas hizo que pasaran por alto el retrato, inusualmente sincero, de la relación seudohomosexual entre los dos asesinos; nunca se menciona en los diálogos, pero solo hay un dormitorio en el apartamento que comparten. Los inmisericordes planos largos no hacen ningún bien a las deficiencias de Granger, pero Dall y Stewart salen siempre en su ayuda, transformando una interpretación de corte teatral en algo más íntimo y adecuado al formato fílmico. **KN**







GB (Independent, Rank, The Archers), 133 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción George R. Busby, Michael Powell, Emeric Pressburger
Guión Emeric Pressburger, Michael Powell, Keith Winter, basado en el cuento de Hans Christian Andersen
Fotografía Jack Cardiff
Música Brian Easdale
Intérpretes Anton Walbrook, Marius Goring, Moira Shearer, Robert Helpmann, Léonide Massine, Albert Bassermann, Ludmilla Tchérina, Esmond Knight
Oscar Hein Heckroth, Arthur Lawson (dirección artística), Brian Easdale (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Michael Powell, Emeric Pressburger (mejor película), Emeric Pressburger (guión), Reginald Mills (montaje)

«El filme es voluptuoso en su belleza y apasionado en su narración. No lo ves, te sumerges en él.»

Roger Ebert, crítico, 2005

i

Powell y Pressburger tardaron un año en convencer a Moira Shearer de que protagonizara la película.

Las zapatillas rojas

The Red Shoes

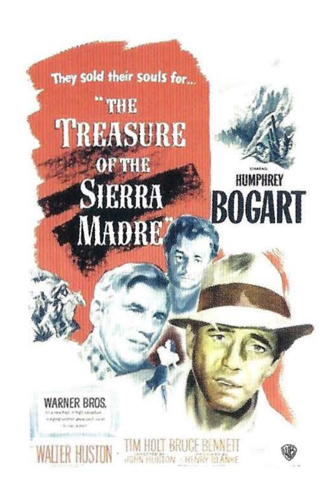
Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948

Generaciones de chicas que deseaban crecer para convertirse en bailarinas, han adorado la película que en 1948 rodaron Michael Powell y Emeric Pressburger, a pesar de que su mensaje tiene sin duda una doble lectura. Dándole un novedoso giro a la típica historia del nacimiento de una estrella, la encantadora, voluntariosa y talentosa bailarina principiante Victoria Page (Moira Shearer), cae bajo el hechizo del empresario Boris Lermontov (Anton Walbrook); una mezcla de Svengali, Rasputín y Diaghilev. Rechaza su vida privada (el romance con el compositor Marius Goring) en favor de una apasionada y más bien insana devoción por el arte; con un trágico final, hermosamente coreografiado, a la vista. Tras la marcha de la primera bailarina Boronskaya (Ludmilla Tchérina), a la que Lermontov despide cuando manifiesta su intención de casarse, Vicky debuta en una especial versión de ballet del cuento de Hans Christian Andersen sobre la chica cuyas zapatillas la obligan a bailar sin descanso hasta morir. Esto animó a los directores —ayudados por el bailarín y coreógrafo Robert Helpmann, el coprotagonista Leonide Massine y el director de orquesta sir Thomas Beecham— a rodar una secuencia de baile y fantasía de veinte minutos que marcó la pauta (véase *Un americano en París, Un día en Nueva York* y *¡Oklahoma!*) para esos estilizados y elegantes interludios en los musicales. Pero consiguieron ir más lejos que cualquiera de sus imitadores, pues se trata de una explicación en miniatura de toda la película, además de ser una creíble representación en sí.

Por descontado, la vida de Vicky fuera del escenario es tan triste como la de la heroína de Andersen, finalizando en un salto de baile frente a un tren y el inolvidable tributo en el que su abatido compañero baila el ballet de las Zapatillas Rojas de nuevo acompañado únicamente por las zapatillas de la bailarina. Frágil, pequeña y asombrosa en su debut en la gran pantalla, la presencia de Shearer es neurálgica y sabe dar la réplica a la poderosa y sobrecogedora interpretación de Walbrook, pues resulta convincente tanto como ingenua bailarina de una compañía de tercera como de gran estrella adorada por todos. La heroína está rodeada por un extraño cuento de hadas a modo de telón de fondo durante el osado y exuberante ballet, pero el diseñador de producción, Hein Heckroth, el director artístico Arthur Lawson y el fotógrafo Jack Cardiff trabajaron muy duro para hacer que las escenas fuera del escenario, supuestamente normales, fuesen tan ricas y extrañas como las filmadas sobre el mismo.

Walbrook, con los ojos resplandecientes cuando no los oculta tras unas gafas oscuras, susurra y sisea líneas de diálogo mefistofélicas con tal disfrute que es imposible no gozarlas, manipulándolo todo a su alrededor con facilidad, pero aun así trágicamente solo en su devoción monacal por el ballet.

Con sus brillantes colores, una conmovedora selección musical de aire clásico y un lado siniestro que encarna perfectamente la ambigüedad de la tradición opuesta a los cuentos de Disney, esta película es una luminosa obra maestra. **KN**



1948

EE.UU. (Warner Bros.), 126 min, b/n
Idioma inglés
Producción Henry Blanke, Jack L. Warner
Guión John Huston, basado en la novela de B. Traven
Fotografía Ted D. McCord
Música Buddy Kaye, Max Steiner
Intérpretes Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Bruce Bennett, Barton MacLane, Alfonso Bedoya, Arturo Soto Rangel, Manuel Dondé, José Torvay, Margarito Luna
Oscar John Huston (director) (guión), Walter Huston (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Henry Blanke (mejor película)

«El tesoro de Sierra Madre *es de lo mejor que Hollywood ha hecho desde que aprendió a hablar.*»

***Time Magazine*, 1948**

i

El retraído Traven utilizó a su amigo Hal Croves como asesor en la filmación; muchos creyeron que Croves era en realidad Traven.

El tesoro de Sierra Madre John Huston, 1948

The Treasure of the Sierra Madre

Las tramas basadas en búsquedas fallidas, espoleadas por la ambición y frustradas por la avaricia y la disensión interna, eran las preferidas de John Huston, pues le atraían por la misma mezcla de romanticismo y cinismo que conformaba su carácter. Desde *El halcón maltés* (1941) a *El hombre que pudo reinar* (1975), realizó diferentes variaciones del tema; aunque *El tesoro de Sierra Madre* lo presenta de un modo más cercano a la forma arquetípica. Tres vagabundos estadounidenses en México unen sus fuerzas para buscar oro, encontrarlo e, inevitablemente, al final, ser apartados bruscamente de las mieles del triunfo para volver a perder. Huston, un gran adaptador de literatura a la pantalla, extrajo esta historia de una novela firmada por el misterioso y solitario B. Traven y, como siempre, trató el material con respeto y afecto, preservando gran parte de los lacónicos diálogos de Traven, así como su sardónica perspectiva.

A pesar de la oposición del estudio, Huston insistió en rodar casi por completo en localizaciones de México, cerca de un aislado pueblo a doscientos kilómetros de la capital. Su intransigencia obtuvo sus frutos. La textura de la película exuda la polvorienta aridez del paisaje mexicano, y al verla casi se puede sentir la arenilla entre los dientes; además, las interpretaciones de los actores, apartados del confortable entorno del estudio, obligados a luchar contra los elementos, fueron tensas y crispadas. Eso casaba a la perfección con el tema de la película: cómo la gente reacciona bajo presión. Mientras el viejo buscador de oro (interpretado por el padre del director, Walter Huston) y el ingenuo jovenzuelo (el actor de películas del Oeste Tim Holt), se aferran a sus principios para hacer frente a la adversidad y la tentación del oro, el paranoico Fred C. Dobbs (Humphrey Bogart en uno de sus más memorables e inquietantes papeles) pierde el norte y sucumbe.

La determinación de Huston de filmar *El tesoro de Sierra Madre* a su modo también tuvo consecuencias para el estudio. Jack Warner, en un principio, detestó la película, pero le comportó a la Warner Brothers no solo una gran cantidad de dinero, sino el triunfo en la ceremonia de los Oscar. Huston ganó dos Oscar: por la dirección y el guión, en tanto que su padre se llevó el Oscar al mejor actor de reparto. Fue la primera vez y, de momento, la última que un padre y un hijo ganaron sendos premios de la Academia. **PK**





Louisiana Story Robert J. Flaherty, 1948

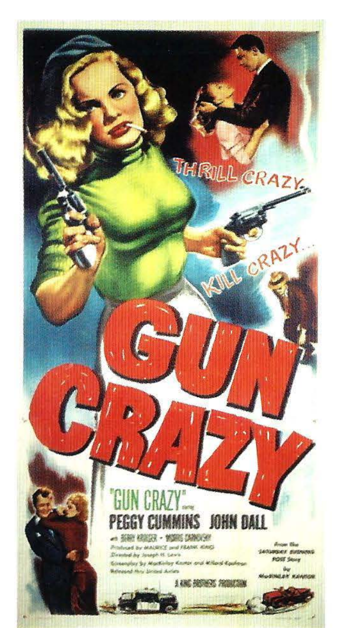
EE.UU. (Robert Flaherty), 78 min, b/n
Idioma inglés, francés
Producción Robert J. Flaherty
Guión Frances H. Flaherty, Robert J. Flaherty
Fotografía Richard Leacock
Música Virgil Thomson
Intérpretes Joseph Boudreaux, Lionel Le Blanc, E. Bienvenu, Frank Hardy, C.P. Guedry
Nominaciones al Oscar Frances H. Flaherty, Robert J. Flaherty (guión)

Para realizar su última película, *Louisiana Story*, el gran documentalista Robert J. Flaherty aceptó el patrocinio de la Standard Oil para rodar una ficción sobre la búsqueda de petróleo en los pantanos de Louisiana. La inversión no conllevaba condición alguna, pero aun así Flaherty tal vez suavizó un poco su retrato de la compañía petrolífera, mostrándola como una fuerza benigna que no causaba daño alguno en aquel paraje salvaje de gran belleza. Pero ese toque de ingenuidad no está del todo fuera de lugar; los acontecimientos en el pantano, y la llegada de los petroleros, se nos muestran desde los ojos de un muchacho de doce años (Joseph Boudreaux). El cautivador y anegado paisaje se convierte en un lugar mágico, plagado de lugares oscuros y exótica vida salvaje, donde una torre de prospección que se alza majestuosa por encima del agua parece tan mítica e insondable como los hombres lobo y las sirenas en las que cree el chico.

Los diálogos están reducidos a la mínima expresión, Flaherty centra toda la fuerza en sus cargadas y líricas imágenes, así como en la banda sonora de Virgil Thomson, para arrastrar la narración. La música de Thomson, dejando entrever con ingenio melodías cajun, ganó el premio Pulitzer; la primera banda sonora en merecer ese honor. En *Louisiana Story*, como en todos sus mejores trabajos, Flaherty celebra la belleza, el peligro y la fascinación de los lugares salvajes. **PK**

i

El filme fue reestrenado en 1952 como *Cajun*, en un programa doble que incluía también *Watusi*, de Armand Denis.



EE.UU. (King, Pioneer), 86 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frank King, Maurice King
Guión MacKinlay Kantor, Millard Kaufman
Fotografía Russell Harlan
Música Victor Young
Intérpretes Peggy Cummins, John Dall, Berry Kroeger, Morris Carnovski, Anabel Shaw, Harry Lewis, Nedrick Young, Russ Tamblyn, Ross Elliott

«Vamos juntos, Annie. No sé por qué. Quizá como las armas y la munición van juntas.»

Bart Tare (John Dall)

Los productores cambiaron el título por *Deadly is the Female* en 1950, pero volvieron a alterarlo unos meses más tarde.

El demonio de las armas Joseph H. Lewis, 1949

Gun Crazy

El demonio de las armas (a.k.a *Vivir para matar*), la joya de culto de Joseph H. Lewis, es algo así como el punto de conflicto máximo en los debates de la crítica cinematográfica sobre la definición del género negro. Basada vagamente en la historia de los bandidos de los años treinta Bonnie Parker y Clyde Barrow (el guión lo escribieron MacKinlay Kantor y Dalton Trumbo, que tuvo que firmar con el nombre de Millard Kaufman, pues era uno de los Diez de Hollywood de la era McCarthy), este cuento de amor y huida parece tener poco que ver con el submundo urbano, duro y nocturno que, con frecuencia, define la tradición del cine negro. Pero aparte de las similitudes con la historia de amantes con destinos cruzados de *Los amantes de la noche* (1948), así como de otras películas que muestran a personajes abandonados a su suerte —*Persecución sin tregua* (1947), *Mercado de ladrones* (1949) y *El ruido y la furia* (1951)— *El demonio de las armas* comparte con las películas de cine negro el tema del desarraigado, el hombre marginal (mayoría durante la Depresión, y fuente continua de ansiedad en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial), que también caracteriza a películas canónicas del género como *El cartero siempre llama dos veces* (1946) y *El desvío* (1945), ambas fábulas fatalistas sobre timadores.

Desde temprana edad, Bart Tare (John Dall) ha estado obsesionado con las armas de fuego. Tras dejar el ejército, conoce y se enamora al instante de una mujer increíblemente hermosa, Annie Laurie Starr (Peggy Cummins), que comparte con él su fetichismo por las pistolas. Llevarán a cabo una serie de robos que, antes de morir a manos de la ley, culminará con el atraco al departamento de pagos de una fábrica de carne.

A nivel formal, el hecho de colocar a *El demonio de las armas* entre las mejores películas de serie B está más que justificado, dadas las innovaciones estéticas de la película a pesar del bajo presupuesto —la escena en un único plano del atraco al banco, o la persecución en el matadero— y la incomparable caracterización de la psicótica mujer fatal (Cummins). Esta atemporal historia de *amour fou* influyó de manera destacada en el clásico de la *Nouvelle Vague* francesa *Al final de la escapada*. **PS**



Almas desnudas Max Ophüls, 1949
The Reckless Moment

EE.UU. (Columbia), 82 min, b/n
Idioma inglés
Producción Walter Wanger
Guión Mel Dinelli, Henry Garson
Fotografía Burnett Guffey
Música Hans J. Salter
Intérpretes James Mason, Joan Bennett, Geraldine Brooks, Henry O'Neill, Shepperd Strudwick, David Blair, Roy Roberts

Almas desnudas es una inusual película de género negro en la que se invierten los sexos para explicar de nuevo la familiar historia (como en *Perdición* y *Perversidad*) de un inocente que se relaciona con una mala mujer viéndose involucrado en un crimen. En este caso, el sentido de clase y la respetabilidad ocupan el lugar de los habituales sexo y dinero. Lucia Harper (Joan Bennett), un ama de casa de los suburbios, pierde el norte cuando un sórdido personaje (Shepperd Strudwick), que ha estado viéndose con su hija (Geraldine Brooks) muere de un modo aparentemente accidental, aunque en sospechosas circunstancias, y ella traslada su cadáver para que todo cuadre mejor.

La réplica de Lucia es James Mason, que interpreta a un irlandés de los bajos fondos, que empieza chantajeándola para ir dejando paso a un sincero enamoramiento. La película cambia a partir de ese momento, pues el delincuente se ve impelido a realizar un sacrificio que le devolverá la vida a la heroína pero que dará a entender también que Bennett —que era una mujer de mala vida en *Scarlet Street* (1945)— tal vez le haya estado manipulando con mucha destreza en su propio beneficio. El director vienés Max Ophüls se muestra en esta película más interesado por la ironía y la emoción que por el crimen y el drama, lo que aporta a la película una inigualable sensación de tensión, empujando a los actores a realizar unas reveladoras e inusuales interpretaciones. **KN**

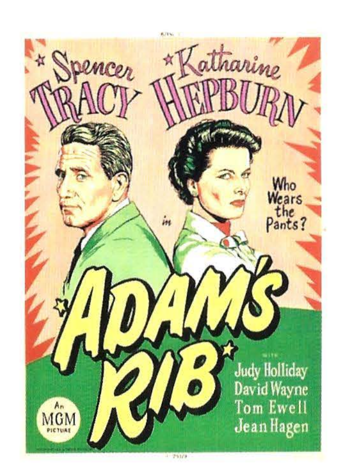
Al rojo vivo Raoul Walsh, 1949
White Heat

EE.UU. (Warner Bros.), 114 min, b/n
Idioma inglés
Producción Louis F. Edelman
Guión Virginia Kellogg, Ivan Goff, Ben Roberts
Fotografía Sidney Hickox
Música Max Steiner
Intérpretes James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O'Brien, Margaret Wycherly, Steve Cochran, John Archer, Wally Cassell, Fred Clark
Nominaciones al Oscar Virginia Kellogg (guión)

«¿Sabes qué es lo que hay que hacer?», brama Cody (James Cagney) a su compinche cuando se disponen a robar un tren; cuando el tipo se dispone a replicar, Cody le corta diciendo: «¡Pues hazlo y deja ya de cotorrear!». Este inicio, la actitud del personaje, resume el discurrir de las películas de Raoul Walsh, que (como señaló en una ocasión Peter Lloyd) «toman el pulso de una energía individual» y la engastan en una «trayectoria demencial fuera de la cual nace la construcción del ritmo». Pocas películas son tan tensas, contenidas y económicas en narración como *Al rojo vivo*.

La implacable apuesta de Walsh se basa en la linealidad, es un director que va siempre hacia delante, retrotrayéndose a las maneras del cine mudo; como en la apertura del encuentro entre el coche y el tren. Pero siempre se adentra en las intrigantes y complicadas posibilidades de la psicología del siglo XX. En su trabajo, Cody mata sin miramientos. Cuando se esconde junto a su banda como un animal enjaulado —como lo estará en prisión más adelante—, su psicopatología empieza a emerger: indiferencia hacia el sufrimiento de los otros, fijación con una madre fuerte y unas agudas migrañas que le enloquecen.

Cody, inmortalizado en la representación de Cagney en la central eléctrica, materializa la contradicción definitiva que reside en las películas de gángsteres: el fantástico egotismo y los sueños de invencibilidad («¡Mira mamá, estoy en la cima del mundo!») contrarrestado por unas dependencias y puntos débiles demasiado humanos. **AM**



EE.UU. (MGM), 101 min, b/n
Idioma inglés
Producción Lawrence Weingarten
Guión Ruth Gordon, Garson Kanin
Fotografía George J. Folsey
Música Cole Porter, Miklós Rózsa
Intérpretes Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Judy Holliday, Tom Ewell, Francis Attinger, David Wayne, Jean Hagen, Hope Emerson, Eve March, Clarence Kolb, Emerson Treacy, Polly Moran, Will Wright, Elizabeth Flournoy
Nominaciones al Oscar Ruth Gordon, Garson Kanin (guión)

«Un niño actúa como un bárbaro, el mundo le guiña el ojo. Una niña hace lo mismo, un escándalo.»

Amanda Bonner (Katharine Hepburn)

i

La costilla de Adán fue adaptada como efímera sitcom televisiva en 1973, con Ken Howard y Blythe Danner.

La costilla de Adán George Cukor, 1949
Adam's Rib

«Todos tenemos nuestros trucos.» Esta comedia sobre la guerra de sexos ha inspirado un montón de películas y series de televisión sobre parejas que discuten pero que también se atraen. De las nueve legendarias películas que Spencer Tracy y Katharine Hepburn hicieron juntos entre 1942 y 1967, *La costilla de Adán* es con toda probabilidad la mejor, por sus agudos diálogos, sus acaloradas discusiones sobre estereotipos sexuales y formas de comportamiento, y por las maravillosas interpretaciones. El guión lo firmaron dos grandes amigos de Tracy y Hepburn, el matrimonio formado por Ruth Gordon y Garson Kanin. La historia real que dio vida al proyecto fue la de los abogados William y Dorothy Whitney, marido y mujer, que representaron al señor y la señora Raymond Massey en su proceso de divorcio: ambas parejas se divorciaron y se casaron con sus respectivos clientes.

No es exactamente eso lo que sucede en *La costilla de Adán*. Cuando acusan a la dulce rubia Doris Attinger —interpretada por la extraordinariamente divertida Judy Holliday— de haber intentado asesinar a su marido, Warren (Tom Ewell), la abogada protofeminista Amanda «Pinkie» Bonner (Hepburn) acepta defenderla. Pero el marido de Amanda, Adam «Pinky» Bonner (Tracy) es el fiscal del caso, y su batalla en los juzgados pronto se extenderá a su dormitorio, y las hostilidades se verán agravadas por las atenciones que el compositor Kip (David Wayne) le dedica a Amanda, para la que compondrá «Farewell, Amanda» (una canción escrita por Cole Porter).

El director George Cukor, consciente de la inherente teatralidad de las sesiones del juicio, mantuvo ese mismo tono teatral desde la secuencia de apertura, entre cómica e intrigante, en la que Doris sigue a Warren al salir de su trabajo hasta la cita con su amante, Beryl (Jean Hagen), donde le dispara. Las largas tomas de la película le permiten a Hepburn dar rienda suelta a sus extravagantes y astutos alardes en el juzgado y le permiten a Tracy expresar su indignación ante las tácticas y los principios de su mujer. Entre los mejores momentos está el interrogatorio al que la inteligente Amanda somete a la lerda Doris, y el espectáculo de Adam investigando de un modo patético sobre su lado femenino para volver a obtener los favores de su mujer. A pesar de que algunos de los temas parecen hoy en día un tanto desfasados, no ha perdido un ápice de su sofisticación. **AE**





La heredera William Wyler, 1949
The Heiress

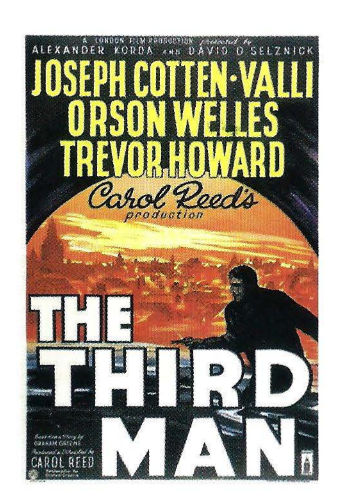
EE.UU. (Paramount), 115 min, b/n
Idioma inglés
Producción Lester Koenig, Robert Wyler, William Wyler
Guión Augustus Goetz, Ruth Goetz, basado en la novela *La heredera de Washington* de Henry James
Fotografía Leo Tover
Música Aaron Copland
Intérpretes Olivia de Havilland, Montgomery Clift, Ralph Richardson, Miriam Hopkins, Vanessa Brown, Betty Linley, Ray Collins, Mona Freeman, Selena Royle, Paul Lees, Harry Antrim, Russ Conway, David Thursby
Oscar William Wyler (mejor película), William Wyler (director), Olivia de Havilland (actriz), John Meehan, Harry Horner, Emile Kuri (dirección artística), Edith Head, Gile Steele (vestuario), Aaron Copland (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Ralph Richardson (actor de reparto), Leo Tover (fotografía)

i

Montgomery Clift estaba tan desilusionado por su actuación en *La heredera*, que no asistió al estreno.

«¿Cómo puedes ser tan cruel?» «He tenido buenos maestros.» La inolvidable adaptación que William Wyler hizo de la novela de Henry James *Washington Square* (vuelta a filmar sin ninguna necesidad en 1997) gira en torno a unas interpretaciones imborrables, intensificadas por la marca de la casa del director: largos planos y un meticuloso dominio de los estados de ánimo, la iluminación y las técnicas de cámara. Olivia de Havilland, que recibió su segundo premio de la Academia, está increíble en el papel de la chica sincera y desmañada marcada por la soltería a pesar de la fortuna que heredará de su frío y cáustico padre (Ralph Richardson), que considera a su hija un estorbo.

Pero entonces aparece un guapo y gandul cazafortunas, Montgomery Clift, para cortejarla, de un modo tan hipócrita como irresistible. Por encima de las insultantes objeciones de su padre, y con el apoyo de su tía (Miriam Hopkins), romántica empedernida, Catherine trazará un plan de fuga; tras ver que su amante ha decidido probar suerte en otra parte, sufre una transformación radical. Cuando la ingenua Catherine comprende que se han burlado de ella, el lento y paciente ascenso de las escaleras por parte de la Havilland resulta conmovedor. El ascenso final, el amargo triunfo de dejar a su pretendiente llamando a la puerta, no es menos efectivo. La gran clase de la producción al completo queda subrayada por la evocadora banda sonora de Aaron Copland, también merecedor de un Oscar. **AE**



El tercer hombre Carol Reed, 1949

The Third Man

GB (British Lion, London), 104 min, b/n
Idioma inglés, alemán
Producción Hugh Perceval, Carol Reed
Guión Graham Greene, Alexander Korda
Fotografía Robert Krasker
Música Henry Love, Anton Karas
Intérpretes Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles, Trevor Howard, Paul Hörbiger, Ernst Deutsch, Erich Ponto, Siegfried Breuer, Hedwig Bleibtreu, Bernard Lee, Wilfrid Hyde-White
Oscar Robert Krasker (fotografía)
Nominaciones al Oscar Carol Reed (director), Oswald Hafenrichter (montaje)

«Recuerdo que William Wyler, tras ver el filme, me regaló un nivel de burbuja, y me dijo: "Carol, la próxima vez que ruedes una película, ponlo encima de la cámara, ¿quieres?"»

Carol Reed, 1972

Para el estreno del filme en Estados Unidos, la voz de Reed en la escena inicial fue sustituida por la de Joseph Cotten.

Escrita para la pantalla por Graham Greene —el libro no es sino una novelización—, *El tercer hombre*, de Carol Reed, traslada con total eficacia el pesadillesco mundo urbano de las películas de género negro del Hollywood de los cuarenta a un escenario europeo. Tomando como referencia el caos de la posguerra y aprovechando los cinco años que los británicos llevaban experimentando con los guiones de suspense y los exiliados europeos del mundo del cine, la película muestra las consecuencias de la posguerra del modo en que se mostraba en las primeras películas de Hitchcock como *Alarma en el expreso* (1938) y *El agente secreto* (1936), el período intermedio de Fritz Lang, como la película inspirada en *El ministerio del miedo* (1944) o la inspirada por Geoffrey Household *El hombre atrapado* (1941), y las adaptaciones de Eric Ambler como *Estambul* (1942) y *La máscara de Dimitrios* (1944). La Viena dividida entre las cuatro fuerzas militares y dominada por los inmorales del mercado negro es un escenario tan fantástico como el más exótico de los creados por un estudio, pero Reed y su equipo fueron capaces de rodar en las localizaciones, entre los escombros y el lujo, captando un mundo de terror que era incluso demasiado real.

A ese devastado mundo de corrupción llega el inocente americano Holly Martins (Joseph Cotten). Escritor de novelas de vaqueros, acude allí contratado, de algún modo extraño, para dar una conferencia sobre literatura seria a un remilgado grupo cultural. Holly se ve obligado a aceptar que su amigo de la infancia Harry Lime (Orson Welles) ha muerto recientemente de un modo muy misterioso, y que se sospecha que estaba involucrado en una estafa especialmente desagradable. Holly se ve envuelto en una relación con una de las novias de Harry (Alida Valli) y con toda una serie de siniestros y excéntricos personajes, en busca del «tercer hombre» al que vieron llevarse el cadáver de Lime. Harry, como todo el mundo sabe excepto Holly, logró fingir su muerte para escapar del acoso del policía Calloway (Trevor Howard).

Tras todos estos años ya no puede hablarse de sorpresa, pero el momento de revelación en el que descubrimos a Welles-Harry gracias a la luz de una farola que ilumina al gato que se está frotando contra sus zapatos, sigue siendo mágico. El conmovedor e inolvidable tema de Anton Karras domina la banda sonora, y Welles convierte su virtual cameo en una de las más encantadoras interpretaciones que se haya hecho nunca de un villano.

El tercer hombre, una rareza dentro del cine británico, tan pulida técnicamente como el mejor de los clásicos de Hollywood —Reed nunca volvió a hacer nada tan bueno—, es una gran mezcla de thriller político, extraño romance, misterio gótico y agonía romántica en blanco y negro. Welles, que está brillante en sus cinco minutos, acaparó todos los elogios, pero se trata de una película perfectamente orquestada, con un estupendo trabajo de Cotten como el desconcertado y desilusionado héroe, y la luminosa belleza de la estrella italiana Valli como la heroína por defecto. Es una película que sigue manteniendo su esplendor, en sus paisajes urbanos nocturnos, en sus rostros angustiados, y en la corriente de agua de las alcantarillas donde acaban atrapando a Lime. **KN**





GB (Ealing Studios), 106 min, b/n
Idioma inglés
Producción Michael Balcon, Michael Relph
Guión Robert Hamer, Roy Horniman, John Dighton, basado en la novela *Israel Rank* de Roy Horniman
Fotografía Douglas Slocombe
Música Ernest Irving
Intérpretes Dennis Price, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Alec Guinness, Audrey Fildes, Miles Malleson, Clive Morton, John Penrose, Cecil Ramage, Hugh Griffith, John Salew, Eric Messiter, Lyn Evans, Barbara Leake, Peggy Ann Clifford
Festival de Venecia Robert Hamer (nominación al León de Oro)

Ocho sentencias de muerte Robert Hamer, 1949

Kind Hearts and Coronets

Una de las primeras comedias de los estudios Ealing, producidas por el invernadero de creatividad cómica West London, de sir Michael Balcon, y ejemplo capital de su distintivo humor británico, *Ocho sentencias de muerte* es una comedia negra de gracia sin igual, plena de *savoir faire*.

Ocho miembros de la engolada, pudiente y aristocrática familia D'Ascoyne están situados entre su amarga, fría y pobre relación con Louis Mazzini (el hábil Dennis Price) y un ducado, provocando que Mazzini lleve a cabo una matanza en esta audaz y elegante comedia negra de Robert Hamer. Hamer y John Dighton adaptaron la mordaz novela sobre la decadencia social, *Israel Rank*, de Roy Horniman; aunque también puede apreciarse la influencia de la controvertida película de Chaplin *Monsieur Verdoux* (1947). En su inexorable ascenso, totalmente falto de escrúpulos, el maquiavélico Mazzini, interpretado por Price, se verá liado proféticamente con dos mujeres: Edith D'Ascoyne (Valerie Hobson, mujer de John Profumo, famoso protagonista del escándalo sexual que, en 1963, acabaría con el gobierno británico), la conmovedora y simpática viuda de una de sus víctimas, y Sibella, la excéntrica y peligrosa gata sexual interpretada por una de las actrices preferidas de Ealing: Joan Greenwood.

Los ocho miembros de la endogámica y disparatada familia D'Ascoyne —incluidos la sufragista con cara agria, lady Agatha, a la que matan de un tiro en un globo; el falso general condenado a una vida corta al ir a disfrutar de una explosiva lata de caviar; y el chiflado almirante que le hace el trabajo a Mazzini yendo de un lado para otro con su barco— están interpretados por el hombre de las mil caras de los estudios Ealing, irreconocible de una película a otra (y en este caso de una escena a la siguiente), el maravilloso Alec Guinness.

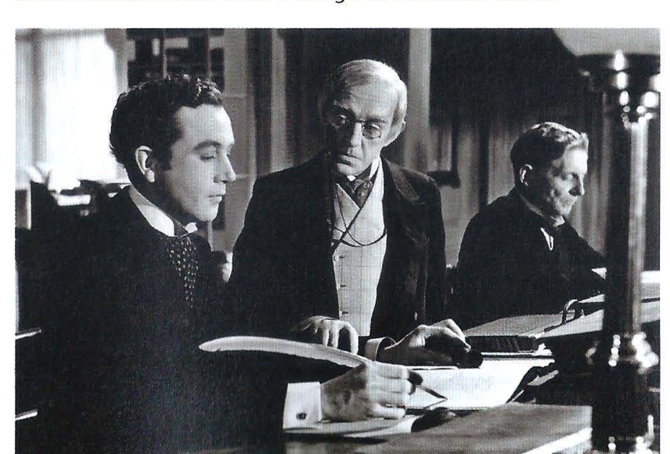
La corta carrera del director Robert Hamer alcanzó con *Ocho sentencias de muerte* su punto álgido. Su destacado bagaje como montador le llevó a encontrar el equilibrio entre los inteligentes diálogos y las concisas y satíricas viñetas visuales. El impecable trabajo en blanco y negro de Douglas Slocombe, cámara en tiempo de guerra transformado en fotógrafo de cine, le llevó a una extensa y prolífica carrera: intervino en muchos de los clásicos del cine británico de los sesenta y, más tarde, en éxitos internacionales como la trilogía de Indiana Jones. **AE**

«Es tan difícil hacer un trabajo limpio matando gente con la que no mantienes una relación amistosa...»

Louis Mazzini (Dennis Price)

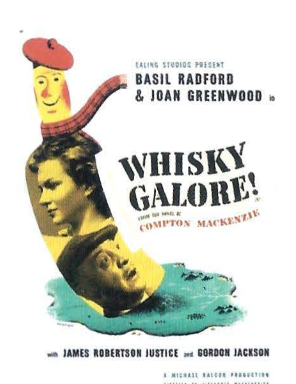
i

El título del filme se extrajo de un verso del poema *Lady Clara Vere de Vere*, escrito en 1842 por Alfred Tennyson.



¡Whisky Galore! Alexander Mackendrick, 1949

Whisky Galore!



GB (Ealing Studios, Rank), 82 min, b/n
Idioma inglés, gaélico
Producción Michael Balcon, Monja Danischewsky
Guión Angus MacPhail y Compton MacKenzie, basado en la novela de Compton MacKenzie
Fotografía Gerald Gibbs
Música Ernest Irving
Intérpretes Basil Radford, Catherine Lacey, Bruce Seton, Joan Greenwood, Wylie Watson, Gabrielle Blunt, Gordon Jackson, Jean Cadell, James Robertson Justice, Morland Graham, John Gregson, James Woodburn, James Anderson, Jameson Clark, Duncan Macrae

«Esta temprana comedia dramática calienta tanto el corazón como un buen whisky de malta.»

Jamie Russell, *Total Film*, 2011

i

El autor de *Whisky Galore!*, Crompton MacKenzie, aparece en la cinta como el capitán del *SS Cabinet Minister*.

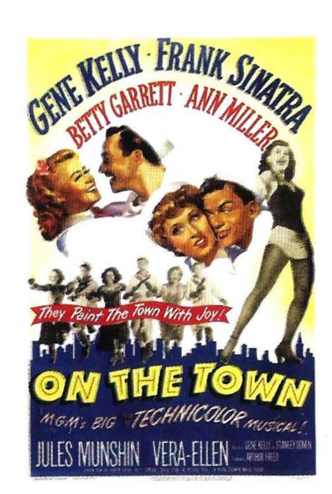
Junto a *Pasaporte para Pimlico* y *Ocho sentencias de muerte*, *¡Whisky Galore!* se encuentra entre la primera hornada de las famosas comedias de posguerra de los estudios Ealing de Gran Bretaña, bajo la paternal producción de sir Michael Balcon. Universalmente admirada, la película resulta clave a la hora de establecer la marca de la casa, el autodesprecio, y de entender las películas que le siguieron, así como para mostrar cómo la gente corriente podía triunfar sobre los poderosos.

La influyente comedia de Alexander «Sandy» Mackendrick sobre la cultura de clases, rodada en localizaciones de Barra en las Hébridas al estilo de un falso documental, muestra cómo los santurrones ingleses le ordenan al abstemio capitán de la guardia costera Basil Radford el «salvamento» de un barco hundido con una carga de whisky de malta, que se dirigía a América pero que fue tomado por un grupo de sedientos isleños hartos de las privaciones de la guerra. Sus intenciones se ven frustradas por los astutos nativos de Todday, que van cercándolos y de los hombres de Excise. La historia, inmortalizada por el escritor Compton MacKenzie, se basaba en la verdadera «desaparición» de cincuenta mil cajas de whisky tras el embarrancamiento de un carguero en la isla de Eriskay. El novelista y guionista MacKenzie aparece en la película como el ayuda de campo del capitán.

¡Whisky Galore! ha quedado algo más anticuada que otras producciones Ealing, aunque su pintoresco encanto permanece gracias a su frenética hilaridad, la afectuosa y astuta observación de la sociedad, la autenticidad de la vida en las Hébridas, y las deliciosas interpretaciones. La fascinante actriz inglesa de Ealing, Joan Greenwood, está estupenda como la coqueta hija del hábil Macroon (Wylie Watson), el dueño del bar, al igual que los genuinos actores escoceses James Robertson Justice, Gordon Jackson o el gracioso narrador, Finlay Currie. El atractivo universal del humor de la película radica en la idealización de un mundo remoto y aislado, centrado en un pueblo, plagado de excéntricos, jugadores, muchachas hermosas y tipos sensatos que les tocan las narices a los pomposos y burocráticos hombres que se oponen a ellos.

Mackendrick, director de tres de las más brillantes joyas de la Ealing (las otras dos son *El hombre del traje blanco*, 1951, y *El quinteto de la muerte*, 1955), se mostraría igualmente impresionante en dramas como *Chantaje en Broadway*. **AE**





Un día en Nueva York

On the Town

Stanley Donen y Gene Kelly, 1949

EE.UU. (MGM), 98 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Roger Edens, Arthur Freed
Guión Adolph Green, basado en la obra de teatro de Betty Comden
Fotografía Harold Rosson
Música Leonard Bernstein, Saul Chaplin, Roger Edens
Intérpretes Gene Kelly, Frank Sinatra, Betty Garrett, Ann Miller, Jules Munshin, Vera-Ellen, Florence Bates, Alice Pearce, George Meader, Judy Holliday
Oscar Roger Edens, Lennie Hayton (banda sonora)

«New York, New York, a wonderful town!»

Gabey, Chip y Ozzie (Gene Kelly, Frank Sinatra y Jules Munshin) cantando

Dos marineros, Gabey (Gene Kelly) y Chip (Frank Sinatra), acompañados por la taxista Brunhilde (Betty Garrett), se cuelan en una sesión con modelo en una escuela de arte. Se quedan sin aliento al ver a una mujer desnuda, posando de espaldas. La modelo se da la vuelta: lleva un vestido descubierto por detrás. Nuestro trío sale por las puertas batientes por las que habían entrado y descubrimos a un tercer marinero, Ozzie (Jules Munshin), y su novia antropóloga, Claire (Ann Miller), besándose furtivamente.

Todo el humor ligeramente subversivo de *Un día en Nueva York* queda contenido en esa elaborada escena. Por descontado, a un nivel superficial la película intenta negar ese impulso básico —después de todo, Gabey ama a la dulce e inocente «señorita Turnstiles», Ivy (Vera-Ellen)—, pero hay pruebas por todas partes: en las referencias culturales (arte surrealista; un museo dedicado al «homo erectus»), las segundas intenciones (Brunhilde: «Él quería apreciar las vistas, y yo se las enseñé todas») y, por encima de todo, la elevada energía de los números musicales, en los que se sublima artísticamente todo el erotismo; aunque no queda nada oculto en la valiente interpretación de Miller del «¡hombre prehistórico!».

Un día en Nueva York ofrece diferentes y variados placeres bajo la sencilla pero efectiva premisa «la vida en un día», aunque los dos directores, Kelly y Stanley Donen, todavía estaban lejos de alcanzar su ideal de integración entre musical y drama. Una vez los marineros se separan, la película se complica, pasando de lo burlesco («You Can Count On Me») al ballet de calidad, este último a través del dueto entre Sinatra y Garret «Come Up to My Place», uno de los mejores momentos de la jazzística banda sonora de Leonard Bernstein. Lo que permite dar cabida a todo tipo de ensueños (el estrafalario sueño de Gabey imaginando a Ivy como a una chica para todas las estaciones), digresiones y momentos de humor.

A menudo se pasa por alto el aspecto más izquierdista de la carrera de Kelly. *Un día en Nueva York* tiene, bajo la superficie y junto al impulso sexual, aspiraciones políticas: esta «sinfonía de la ciudad» es una oda a los placeres y pesares de la gente trabajadora, introduciendo experiencias en las grietas que dejan sus inhumanos horarios. **AM**

i

Frank Sinatra tuvo que colocarse relleno en los glúteos para que le ajustara bien el uniforme de marinero.



Orfeo Jean Cocteau, 1950

Orphée

Francia (Andre Paulve, Palais Royal), 112 min, b/n
Idioma francés
Producción André Paulvé
Guión Jean Cocteau
Fotografía Nicolas Hayer
Música Georges Auric
Intérpretes Jean Marais, François Périer, María Casares, Marie Déa, Henri Crémieux, Juliette Gréco, Roger Blin, Edouard Dermithe, Maurice Carnege, René Worms, Raymond Faure, Pierre Bertin, Jacques Varennes, Claude Mauriac

«Es privilegio de las leyendas ser atemporales», afirma el narrador al dar comienzo la película. Y así es para esta película fantástica de Jean Cocteau, una seductora alegoría de infinita extrañeza, que es también una especie de autobiografía en clave. Orphée (interpretado por el amante de Cocteau, Jean Marais) es un famoso poeta un tanto pasado de moda. Cuando uno de sus despreciados rivales recibe una paliza de dos motociclistas uniformados, se siente fascinado por la Princesa Muerte (María Casares), pero cuando su olvidada esposa Eurydice (Marie Déa) muere, Orphée baja al inframundo para reclamar su vida.

Aunque solo se la apreciase como película de efectos especiales, seguiría siendo un destacado ejemplo del ingenioso uso de la cámara y de la transparencia de Cocteau. Los espejos son la puerta que conduce al otro lado («Mira al espejo durante toda una vida y verás a la muerte en acción»), aunque solo los poetas pueden traspasarlos. El purgatorio es un limbo a cámara lenta donde las leyes de la física han quedado suspendidas. Aunque la enigmática narración es a veces un tanto confusa (no ayuda mucho que Orphée y Cocteau parezcan más interesados en Muerte que en Eurydice), la imaginación poética de la película resulta fascinante. **TCh**

La jungla de asfalto John Huston, 1950

The Asphalt Jungle

EE.UU. (MGM), 112 min, b/n
Idioma inglés
Producción Arthur Hornblow Jr.
Guión W.R. Burnett, Ben Maddow, John Huston, basado en la novela de W.R. Burnett
Fotografía Harold Rosson
Música Miklós Rózsa
Intérpretes Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, James Whitmore, Sam Jaffe, John McIntire, Commissioner Hardy, Marc Lawrence, Barry Kelley, Anthony Caruso, Teresa Celli, Marilyn Monroe, William «Wee Willie» Davis, Dorothy Tree, Brad Dexter, John Maxwell
Nominaciones al Oscar John Huston (director), Ben Maddow, John Huston (guión), Sam Jaffe (actor de reparto), Harold Rosson (fotografía)

La jungla de asfalto tal vez sea la película sobre ladrones más detallada que se haya producido jamás en Hollywood. John Huston elabora un estudio sobre el robo en una joyería en el que muestra los intercambios económicos entre delincuentes profesionales de diferentes clases: desde el cerebro de las operaciones al «abrecajas», capaz de abrir todas las cajas fuertes, o al «musculitos» capaz de lidiar con los guardias. Semejantes delitos son meramente «la otra cara del esfuerzo», según sugiere el «respetable» hombre de negocios que ejerce de perista de los objetos robados.

La jungla de asfalto se centra no solo en el robo sino también en las vidas privadas de los miembros de la banda, que quedan individualizados gracias a los notables diálogos y al estilo visual. Huston trabajó de un modo muy diestro con un cuidado grupo de actores; incluida Marilyn Monroe, que interpreta a la atolondrada amante de un hombre mayor en uno de sus primeros papeles importantes. Como en la mayoría de las películas de Huston, el énfasis temático recae en los placeres y las penurias que conllevan las relaciones entre hombres, con un inevitable fracaso a manos de la Ley —o debido a su propia debilidad— que casi alcanza tintes heroicos. Al líder de la banda, Doc Riedenschneider (Sam Jaffe), lo capturan porque se queda en una cafetería observando a una guapa bailarina; y al tipo duro, Dix (Sterling Hayden), lo liquidan cuando intenta regresar a su tierra en busca de los caballos que tanto ama. Estos elementos melodramáticos contrastan con el retrato, muy crudo por otra parte, de la alienación, la traición y la sociopatía. **RBP**



Japón (Daiei), 88 min, b/n
Idioma japonés
Producción Minoru Jingo, Masaichi Nagata
Guión Ryunosuke Akutagawa, Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, basado en los relatos *Rashomon* y *In a Grove* de Ryunosuke Akutagawa
Fotografía Kazuo Miyagawa
Música Fumio Hayasaka
Intérpretes Toshirô Mifune, Machiko Kyô, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Minoru Chiaki, Kichijiro Ueda, Fumiko Honma, Daisuke Katô
Oscar Akira Kurosawa (premio honorífico)
Nominaciones al Oscar So Matsuyama, H. Motsumoto (dirección artística)
Festival de Venecia Akira Kurosawa (León de Oro, premio de la crítica italiana)

«Mentir es humano. La mayoría de las veces ni siquiera somos honestos con nosotros mismos.»

Plebeyo (Kichijiro Ueda)

i

La película es una de las primeras producciones rodadas cámara en mano.

Rashomon Akira Kurosawa, 1950

Tres viajeros se protegen de la tormenta bajo las ruinas de un templo. El Leñador (Takashi Shimura), el Sacerdote (Minoru Chiaki) y el Estudiante (Kichijiro Ueda) encienden un fuego y empiezan a hacerse preguntas acerca de una turbulenta historia. Empieza así la narración de una historia dentro de la historia principal, y versa sobre un matrimonio y un bandido que cruzaron sus destinos de un modo fatal en un camino del bosque. El Leñador encontró el cuerpo del marido y testificó voluntariamente antes de que la policía empezase a investigar lo ocurrido. La explicación horroriza al Sacerdote y entretiene al Estudiante, lo que les mantiene ocupados durante la tormenta con las cuatro descripciones de un crimen.

Organizada mediante diferentes puntos de vista en flashback, rodada con fluidos movimientos de cámara y una matizada iluminación, *Rashomon* despliega diferentes perspectivas poco definitorias. La veracidad de los personajes y las acciones que se muestran son falsas y engañosas. Los hechos se remiten a pruebas, pero son cuestionados. Las desavenencias entre las versiones del marido, la esposa y el bandido complican la posibilidad de una explicación honesta. Al poco, todos los narradores están en tela de juicio, así como la película al completo.

Esta pesadilla epistemológica concluye sin embargo con una infusión de bondad moral. Su tema central gira en torno al descubrimiento de la verdad como distinción entre el bien y el mal; distinción que se mantiene gracias a sencillos actos de amabilidad y sacrificio.

Cuando el camino del bosque se explica desde la perspectiva del bandido Tajomaru (Toshirô Mifune), este aparecerá caracterizado como un hombre honesto. Tras ver a Masako (Machiko Kyô) se siente hechizado por ella y se pone a sus pies, hasta que aparece su esposo, el samurai Takehiro (Masayuki Mori), y los dos hombres combaten hasta que pierde la vida el marido. Desde el punto de vista de Masako, fue violada, injuriada, rechazada por su marido. De ahí que, arrastrada por la ira histérica, acabase con su esposo. Dado que fue asesinado, Takehiro habla a través de una médium (Fumiko Honma) y explica cómo su mujer sentía la misma pasión que Tajomaru, y que fue ella la que le pidió al bandido que acabase con su esposo. Al ver que el asesinato no le comportaría sino desgracia, Tajomaru se marcha, igual que Masako, dándole la oportunidad a Takehiro para que se suicide.

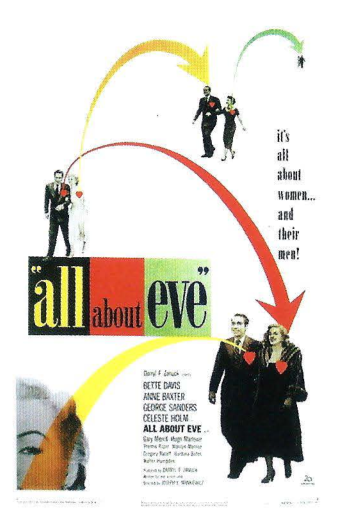
Cada cual cuenta la historia en su propio beneficio. De ahí que Tajomaru aparezca como un criminal despiadado, Masako como una víctima inocente y Takehiro como un orgulloso guerrero. Esa parece la conclusión, hasta que el Leñador explica qué fue lo que él vio entre las sombras. Su perspectiva confirma la superficialidad de la esposa, las inocuas bravatas del bandido y la cobardía del marido. Pero también evidencia su complicidad en el crimen, hasta que el Estudiante da su versión, complicando aún más la búsqueda de la verdad.

Kurosawa finaliza este sombrío cuento con una nota positiva. Bajo las ruinas del templo encuentran a un bebé abandonado. El Leñador encarna la idea de la bondad humana redimiéndose al adoptar al huérfano. Una conclusión consistente, dada la esquizofrenia formal de *Rashomon* y su brillante estructura; la primera obra maestra de Kurosawa. **GC-Q**



Eva al desnudo Joseph L. Mankiewicz, 1950

All About Eve



EE.UU. (Fox), 138 min, b/n
Idioma inglés
Producción Darryl F. Zanuck
Guión Joseph L. Mankiewicz, basado en la obra *The Wisdom of Eve* de Mary Orr
Fotografía Milton R. Krasner
Música Alfred Newman
Intérpretes Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Gary Merrill, Hugh Marlowe, Gregory Ratoff, Barbara Bates, Marilyn Monroe, Thelma Ritter, Walter Hampden, Randy Stuart, Craig Hill, Leland Harris, Barbara White
Oscar Darryl F. Zanuck (mejor película), Joseph L. Mankiewicz (director), Joseph L. Mankiewicz (guión), George Sanders (actor de reparto), Edith Head, Charles Le Maire (vestuario)
Nominaciones al Oscar Anne Baxter, Bette Davis (actriz), Celeste Holm, Thelma Ritter (actriz de reparto), Lyle R. Wheeler, George W. Davis, Thomas Little, Walter M. Scott (dirección artística), Milton R. Krasner (fotografía), Barbara McLean (montaje), Alfred Newman (banda sonora)
Festival de Cannes Joseph L. Mankiewicz (premio especial del jurado), Bette Davis (actriz)

Considerada como una de las películas más incisivas y oscuras sobre el mundo del espectáculo, el drama de Joseph L. Mankiewicz parte de un relato aparecido en la revista *Cosmopolitan* en 1946, titulado «The Wisdom of Eve», que también se convirtió en una producción radiofónica. Rechazada por otros estudios durante cuatro años, la combinación del cínico y agudo guión de Mankiewicz, y un reparto de gran calibre, convirtió la historia en un enorme éxito cinematográfico. *Eva al desnudo* recibió catorce nominaciones a los Oscar, todo un récord en aquel entonces, de los que consiguió seis, incluyendo mejor película y actor de reparto (George Sanders), así como el de director y al mejor guión, ambos para Mankiewizc. Las nominaciones fueron para Bette Davis, Anne Baxter, Celeste Holm y Thelma Ritter, el mayor número de nominaciones femeninas en una sola película de la historia.

Tras un discurso de aceptación por parte de la joven y refinada actriz Eva Harrington (Anne Baxter), la película se abre en panorámica para el público. Addison DeWitt (Sanders) da comienzo a la narración que retrocede en el tiempo para relatar los motivos del éxito de la actriz. Bette Davis es Margo Channing, una veterana actriz de Broadway de cuarenta años que entabla amistad con Eva, una joven admiradora marcada por una vida difícil. La asistenta de Margo, Birdie (Ritter), es la primera en ir un poco más allá en la triste historia de Eva, al decir: «¡Menuda historia! Todo el mundo, menos la policía, le ha dado una patada en el culo». Eva responde a la confianza de Margo inmiscuyéndose en la vida privada y profesional de su ídolo con algo más que unas cuantas mentiras. Eva sigue adelante engañando a la mejor amiga de Margo (Holm), después seduce a su más leal, aunque intrigante, crítico (Sanders), e intenta en vano robarle a su prometido Bill (Gary Merrill, el auténtico marido de Davis). En una breve pero deslumbrante aparición, vemos a Marilyn Monroe del brazo de DeWitt en la fiesta de Margo.

Habiendo ganado ya el Oscar en 1949 por *Carta a tres esposas*, algunos entendieron el éxito de Mankievicz con *Eva al desnudo* como una vindicación final de su talento en comparación con el de su hermano Herman, que había ganado el Oscar al mejor guión original por *Ciudadano Kane*. *Eva al desnudo* suele considerarse como la culminación de la larga carrera de Davis. **KK**

i

La escena en solitario protagonizada por Eddie Fisher fue cortada, pero su nombre permaneció en los créditos.



Winchester 73 Anthony Mann, 1950

Winchester '73

EE.UU. (Universal), 92 min, b/n
Idioma inglés
Producción Aaron Rosenberg
Guión Borden Chase, Stuart N. Lake, Robert L. Richards, basado en la historia de Stuart N. Lake
Fotografía William H. Daniels
Música Walter Scharf
Intérpretes James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea, Stephen McNally, Millard Mitchell, Charles Drake, John McIntire, Will Geer, Jay C. Flippen, Rock Hudson, John Alexander, Steve Brodie, James Millican, Abner Biberman, Tony Curtis

En tanto que la primera de las ocho colaboraciones del director Anthony Mann y el actor James Stewart, *Winchester 73* fijó el tono de su legendaria relación profesional. Los westerns que realizaron juntos son inusualmente amargos y de una austera hermosura, con fascinantes connotaciones de incertidumbre moral. *Winchester 73* gira en torno a un poderoso rifle que cambia de manos en varias ocasiones. Los hombres que lo poseen, de un modo u otro, se transforman; a veces para bien, a veces para mal. Todo esto saldrá a colación durante una competición de tiro en la que el rifle es, precisamente, el premio.

El reparto de la película es extraordinario. Shelley Winters, por ejemplo, está excelente, y se encuentran actores tan versátiles como Millard Mitchell, Stephen McNally, Will Geer y el incomparable Dan Duryea. (Prueben a descubrir a un joven Tony Curtis, ¡y a Rock Hudson haciendo de indio valiente!)

A pesar de que ahora se le reconoce como actor de infrecuente versatilidad, en la época en que se rodó la película se decía que Stewart era un actor de limitadas posibilidades. Su personaje, Lin McAdam, es un héroe atípico; un tanto indeciso, a pesar de ocupar el centro moral de la película. Las interpretaciones de Stewart para las películas de Mann se fueron haciendo más complejas y cínicas en posteriores películas como *El hombre de Laramie* o *Colorado Jim*, demostrando más allá de toda duda que este maestro de la actuación podía adaptarse a cualquier papel. **EdeS**

Río Grande John Ford, 1950

Rio Grande

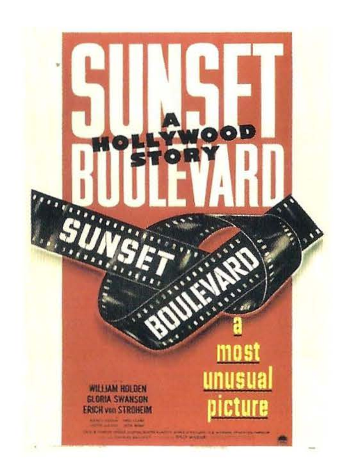
EE.UU. (Argosy, Republic), 105 min, b/n
Idioma inglés
Producción Merian C. Cooper, John Ford, Herbert J. Yates
Guión James Warner Bellah, James Kevin McGuinness, basado en el relato *Mission With No Record* de James Warner Bellah
Fotografía Bert Glennon
Música Dale Evans, Stan Jones, Tex Owens, Victor Young
Intérpretes John Wayne, Maureen O'Hara, Ben Johnson, Claude Jarman Jr., Harry Carey Jr., Chill Wills, J. Carrol Naish, Victor McLaglen, Grant Withers, Peter Ortiz, Steve Pendleton, Karolyn Grimes, Alberto Morin, Stan Jones, Fred Kennedy

Última entrega de la «Trilogía de la caballería», de John Ford; *Fort Apache* (1948) y *La legión invencible* (1949), fueron las otras dos. *Río Grande* es una obra menor, a pesar de ser de gran importancia para Ford, pues la aceptó como encargo para asegurar la financiación de su obra más personal, *El hombre tranquilo* (1952). Es menos revisionista, mitificadora o elegíaca que sus trabajos previos sobre la caballería, y ofrece una mezcla de jabonaduras, bromas cuartelarias y escenas de persecución a caballo.

El arisco capitán yanqui Kirby York (John Wayne, distinto a su Kirby York de *Fort Apache*) se reconcilia con su esposa Kathleen (Maureen O'Hara), de la que había estado separado, con el fin de compartir la responsabilidad de la educación de su rudo hijo (Claude Jarman, hijo). El chico se convierte en hombre bajo la influencia de su padre sin perder la sensibilidad inculcada por su madre. York lidera a sus hombres en busca de indios venidos de México con la intención de raptar a las mujeres; algo parecido a un embrión de la obra maestra de Ford y Wayne, *Centauros del desierto* (1956).

Se trata, en definitiva, de una búsqueda menos neurótica, más pensada para la acción, y una rareza dentro de la producción de Ford, bajo el punto de vista «buenos y malos», en el reflejo de la guerra contra los indios. **KN**





EE.UU. (Paramount), 110 min, b/n
Idioma inglés
Producción Charles Brackett
Guión Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman Jr, basado en la historia *A Can of Beans* de Charles Brackett y Billy Wilder
Fotografía John F. Seitz
Música Jay Livingston, Franz Waxman
Intérpretes William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough, Jack Webb, Franklyn Farnum, Larry J. Blake, Charles Dayton, Cecil B. DeMille, Hedda Hopper, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H.B. Warner
Oscar Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman Jr (guión), Hans Dreier, John Meehan, Sam Comer, Ray Moyer (dirección artística), Franz Waxman (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Charles Brackett (mejor película), Billy Wilder (director), William Holden (actor), Gloria Swanson (actriz), Erich von Stroheim (actor de reparto), Nancy Olson (actriz de reparto), John F. Seitz (fotografía), Doane Harrison, Arthur P. Schmidt (montaje)

«No necesitábamos diálogos. ¡Teníamos los rostros!»

Norma (Gloria Swanson)

i

El papel de Norma Desmond fue ofrecido a Mae West, Mary Pickford y Pola Negri antes de que Swanson lo aceptara.

El crepúsculo de los dioses Billy Wilder, 1950

Sunset Blvd.

Un guionista en paro, Joe Gillis (William Holden), que flota muerto en una piscina, narra su malograda relación profesional y personal con la megalómana reina de cine mudo Norma Desmond (Gloria Swanson). Norma, una especie de vampiro a la moda, cuyos intentos por seguir pareciendo joven a los cincuenta hacen que, paradójicamente, parezca tener mil años, vive en una decadente mansión en Sunset Boulevard, y es capaz de celebrar un funeral nocturno para su mascota, un mono («sin duda debió de ser un importantísimo chimpancé», reflexiona Joe), garabatear un guión inviable y soñar con su imposible vuelta a las tablas («¡Odio ese término! ¡Será un regreso!») como Salomé. A su favor tiene a un siniestro mayordomo (Erich von Stroheim), que había sido su director favorito y, casualmente, su primer marido.

Wilder, por lo general poco dado a la ostentación visual, animado en este caso por el escenario de la acción, creó una composición que evoca la guarida del Fantasma de la Ópera y el Xanadú de Kane, en un primerísimo plano de unas manos envueltas en guantes blancos que tocan un órgano de viento mientras el atrapado gigoló no deja de moverse al fondo. El ácido repaso, a pesar de su toque nostálgico, que Wilder hizo en esta película de la casa encantada de la industria cinematográfica puede verse una y otra vez, a pesar incluso de la influencia que su tratamiento ha tenido en las películas de terror (*¿Qué fue de Baby Jane?*, de Robert Aldrich) y dejando de lado la adaptación teatral de Andrew Lloyd Webber; extraña combinación del afecto por quien fue Norma y por quien jamás fue Joe con cierto uso sádico de los helados y delirantes rostros mudos tipo Buster Keaton, H.B. Warner y Anna Q. Nilsson.

Una de las ironías que menos se ha destacado de *El crepúsculo de los dioses* es que aunque Norma no puede evitar ser una desequilibrada, la industria permite e incluso anima a que cualquiera actúe como un monstruo: Cecil B. DeMille (haciendo de él mismo) le recuerda amablemente a Norma que el mundo del cine ha cambiado, pero Wilder concluye la escena haciendo que la cámara enfoque sus pulidas botas de montar con las que se pavonea caminando de un modo absurdo y pasado de moda. Aunque ambos reconocen la posibilidad de un último fogonazo de gloria, tanto Swanson como Von Stroheim (que se vio forzado a ver un fragmento de *Queen Kelly*, la desastrosa e inacabada película en la que dirigió a Swanson) dan a entender la crueldad de la visión de Wilder y el modo en que los convirtió en monstruos. Es una película dura y cínica, que lucha con la historia maldita, aunque también dulce y «normal», de dos amantes: al final, a Norma la aterroriza por igual que Joe esté escribiendo un guión («Historia de amor sin título») con Nancy Olson o que la deje por una rival más joven. Swanson está vibrante en su locura, que alcanza su punto álgido en el inolvidable momento de horror-glamour en el que camina como una vampiresa hacia el cámara del noticiario durante su arresto como culpable de asesinato y declara que ya está preparada para los primeros planos, a pesar de que Wilder aleja la cámara para enmarcarla en un plano amplio que enfatiza su aislamiento y su demencia justo cuando da comienzo el carnaval que supone el escándalo de un asesinato protagonizado por un famoso. **KN**

Los olvidados Luis Buñuel, 1950



México (Ultramar), 85 min, b/n
Idioma español
Producción Óscar Dancigers, Sergio Kogan, Jaime A. Menasce
Guión Luis Alcoriza, Luis Buñuel
Fotografía Gabriel Figueroa
Música Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga
Intérpretes Alfonso Mejía, Estela Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús Navarro, Efraín Arauz, Sergio Villarreal, Jorge Pérez, Javier Amézcua, Mario Ramírez
Festival de Cannes Luis Buñuel (director)

«La realidad neorrealista es incompleta, convencional y por encima de lo racional.»

Luis Buñuel, 1953

Aunque *Los olvidados* comparte toda una serie de convenciones con otras películas sobre problemas sociales, va mucho más allá. Centrada en los barrios bajos de Ciudad de México, esta mordaz obra maestra de Luis Buñuel gira en torno a dos niños pobres: Pedro (Alfonso Mejía), que intenta con todas sus fuerzas ser bueno, y el más mayor e incorregible Jaibo (Roberto Cobo), quien, al igual que un pequeño demonio, no ceja en su empeño por llevar a Pedro por el mal camino. Crítico con el neorrealismo italiano, Buñuel exigió que el realismo, como concepto, se ampliase hasta incluir elementos esenciales como los sueños, la poesía y la irracionalidad; representada por la pesadilla de Pedro, en la que enrevesados sentimientos de culpa y anhelos se ven resueltos en la sensacional imagen de una loncha de carne cruda que le ofrece su madre, y por la visión mortal de Jaibo, en la que el ángel de la muerte adquiere la forma de un perro sarnoso que le persigue por una calle larga y oscura.

Entre las almas perdidas que Buñuel retrata en esta ciudad maldita, se encuentra el desagradable mendigo ciego, Carmelo (Miguel Inclán); el niño abandonado, Ojitos (Mario Ramírez), esclavizado por Carmelo; la nínfula Meche (Alma Delia Fuentes), cuyos muslos desnudos, en una de las muchas imágenes provocativas de la película, se ven cubiertos de leche; y el virtuoso Julián (Javier Amézcua), al que Jaibo mata en un abrir y cerrar de ojos. Tomando prestada una de las citas de *Nashville*, podría decirse que, al final, el personaje principal de la película es usted, hipócrita espectador. Un factor crucial que eleva a *Los olvidados* por encima de otras películas de corte social es el agresivo desconcierto que deja en el espectador; de lo más inesperado cuando Pedro, al entrar en el reformatorio, lanza un huevo contra la cámara.

Los olvidados impide que el espectador se sitúe en la posición de la noble sensibilidad que cultivaban las películas con un mensaje liberal. Por una parte, el tono es demasiado cáustico, distante y contradictorio; como en el patético espectáculo del ciego Carmelo, golpeado por la banda de Jaibo, al que se le superpone la burlona imagen de una torpe gallina. Además, Buñuel despliega un catálogo de triquiñuelas cinematográficas, incluido el uso de una figura sustitutiva para guiar nuestras sensaciones y la concentración de casos especiales para mejorar el problema más amplio. *Los olvidados* fue criticada por su insensibilidad y su ausencia de soluciones constructivas, pero Buñuel era un artista, no un legislador, y si resulta difícil reconocer la compasión de esta sincera película se debe tan solo a que no cede a la sentimentalidad. **MR**

i

La reacción tras la presentación de la cinta en Ciudad de México fue tan violenta, que fue retirada a los tres días.



En un lugar solitario Nicholas Ray, 1950

In a Lonely Place

EE.UU. (Columbia, Santana), 94 min, b/n
Idioma inglés
Producción Henry S. Kesler, Robert Lord
Guión Dorothy B. Hughes, Edmund H. North, Andrew Solt, basado en la novela de Dorothy B. Hughes
Fotografía Burnett Guffey
Música George Antheil
Intérpretes Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy, Carl Benton Reid, Art Smith, Jeff Donnell, Martha Stewart, Robert Warwick, Morris Ankrum, William Ching, Steven Geray, Hadda Brooks

En un lugar solitario es una obra maestra en muchos sentidos: como primer largometraje del director de culto Nicholas Ray; como drama romántico de género negro; como muestrario de las mejores interpretaciones de Humphrey Bogart y Gloria Grahame; y como uno de los más penetrantes retratos sobre Hollywood.

El mediocre guionista Dix Steele (Bogart) es sospechoso en un asesinato especialmente escabroso, pero su vecina, Laurel Gray (Grahame), puede proporcionarle una coartada. Esto lleva a que la pareja dé comienzo a una apasionada relación que se ve socavada cuando Laurel descubre la vena violenta de Dix y empieza a dudar de su inocencia. Tras años de interpretar a tipos duros de corte romántico, Bogart profundiza aquí en su propio personaje, sacando a la luz el lado neurótico que podría haber desestabilizado a Sam Spade o Rick Blaine, y ofrece un aspecto absolutamente aterrador en las secuencias en las que explota en un frenesí de puñetazos indiscriminados.

El pesimismo de la película resulta estimulante gracias a la oscuridad visual de Ray y a una tendencia poética casi surrealista. La adaptación de la novela de Dorothy B. Hughes resulta muy reveladora: en el libro, Steele es el asesino, pero en la pantalla no importa tanto si es inocente como el hecho de que fácilmente podría no serlo. **KN**

El gran carnaval Billy Wilder, 1951

Ace in the Hole

EE.UU. (Paramount) 111min, b/n
Idioma inglés, latín
Producción William Schorr, Billy Wilder
Guión Walter Newman, Lesser Samuels, Billy Wilder
Fotografía Charles Lang
Música Hugo Friedhofer
Intérpretes Kirk Douglas, Jan Sterling, Robert Arthur, Porter Hall, Frank Cady, Richard Benedict, Ray Teal, Frank Jaquet
Nominaciones al Oscar Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman (guión)
Festival de Venecia Billy Wilder (premio internacional y nominación al León de Oro)

El gran carnaval es una película curiosa por dos razones: por un lado es la única colaboración entre Kirk Douglas y Billy Wilder, y por otro se trata de una de las cintas más enojosas y amargas de la historia de los estudios de Hollywood.

Douglas encarna a Chuck Tatum, un reportero cínico y arrogante exiliado en un periódico de una pequeña ciudad de Nuevo México tras ser despedido de varios diarios en grandes ciudades. Cuando se dispone a cubrir una historia sobre un explorador minero (Richard Benedict) atrapado en un desprendimiento, Tatum vislumbra la oportunidad de volver a la palestra. Manipula al sheriff para que retrase el rescate con la promesa de atraer turistas, amantes de las emociones fuertes, y mirones que formarán parte de esta historia de interés humano. Tatum espolea a los medios de comunicación, se erige en protagonista de la noticia, y transforma el suceso en un carnaval. Hasta la mujer del explorador (Jan Sterling), modelo de dramatización en aras del provecho propio, entra en el juego de Tatum por puro interés personal. Las cosas salen como era de prever: horrible, horriblemente mal.

La indignación va más allá de las escenas finales, y el incisivo planteamiento de Wilder a duras penas aminora la amargura de una historia que en realidad nos afecta a todos. Conmovedora y motivo de reflexión. **AT**

Extraños en un tren Alfred Hitchcock, 1951

Strangers on a Train

EE.UU. (Warner Bros), 101 min, b/n
Idioma inglés
Producción Alfred Hitchcock
Guión Raymond Chandler, Whitfield Cook, Czenzi Ormonde, basado en la novela de Patricia Highsmith
Fotografía Robert Burks
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Leo G. Carroll, Patricia Hitchcock, Kasey Rogers, Marion Lorne, Jonathan Hale, Howard St. John, John Brown, Norma Varden, Robert Gist
Nominaciones al Oscar Robert Burks (fotografía)

«Mi teoría es que todos somos asesinos en potencia.»

Bruno Anthony (Robert Walker)

¿Existe alguna duda respecto a por qué Alfred Hitchcock quiso adaptar la novela de Patricia Highsmith? *Extraños en un tren*, primera novela de Highsmith, contiene todos los elementos de las películas de Hitchcock: fascinación por el asesinato, enredos, y una apenas disimulada tendencia homosexual. Resulta innecesario decir que el director no tardó en conseguir los derechos y ponerse manos a la obra, y gracias a un gran guión de Raymond Chandler —con un ligero toque de Ben Hecht, entre otros—, la película acabó siendo una de las más efectivas de toda la producción de Hitchcock.

Extraños en un tren empieza de un modo bastante inocente. Guy Haines (Farley Granger), un famoso jugador de tenis, topa literalmente con otro pasajero en el tren en que viaja, Bruno Anthony (Robert Walker), un excéntrico y excitable desconocido. En la vida de ambos hay una persona de la que no les importaría prescindir. Guy quiere deshacerse de su esposa y Bruno de su dominante padre, así que Bruno traza el asesinato «perfecto» para solventar los problemas de ambos: intercambiarán a sus víctimas. Guy se desentiende de esa loca idea, pero Bruno no tardará en chantajearle para que cumpla su parte del trato.

A pesar de ser casi una comedia negra, *Extraños en un tren* también funciona como extraño ritual de cortejo, en el que Granger interpreta al hombre honesto y Walker al extravagante lunático. Como es habitual, Hitchcock se regodea mostrando la situación de su protagonista. El diálogo echa chispas cuando Walker empieza a apretarle las tuercas a Granger, llevando al que podría ser el partido de tenis más inquietante en la historia del cine. La emocionante conclusión tiene lugar en un tiovivo en el que Granger y Walker pelean mientras la atracción, fuera de control, no deja de acelerar.

Se trata de un chocante final para una película sobre la locura, el chantaje y la culpa, pero Hitchcock lo resuelve con brillantez. A medida que el afectado encanto de Walker se va decantando hacia sus impulsos más abiertamente homicidas, su estatura como villano también crece, y solo puede acabar con él de un modo que haga justicia a esa personalidad más grande que la vida. Walker (en su último papel) domina la película. Es el ego desmedido, el llamativo lado oculto de la demencia más reprimida sobre la que Hitchcock indagaría nueve años después en *Psicosis*. **JKL**

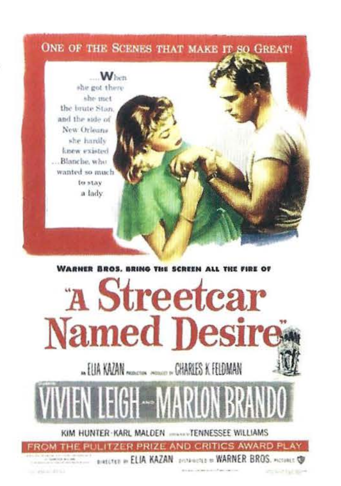
i

El cameo de Hitchcock (subía al tren con un contrabajo) fue dirigido por su hija, Patricia.



Un tranvía llamado deseo Elia Kazan, 1951

A Streetcar Named Desire



EE.UU. (Charles K. Feldman, Warner Bros.), 122 min, b/n
Idioma inglés
Producción Charles K. Feldman
Guión Tennessee Williams, Oscar Saul, basado en la obra de Tennessee Williams
Fotografía Harry Stradling Sr.
Música Alex North
Intérpretes Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden, Rudy Bond, Nick Dennis, Peg Hillias, Wright King, Richard Garrick, Ann Dere, Edna Thomas, Mickey Kuhn
Oscar Vivien Leigh (actriz), Karl Malden (actor de reparto), Kim Hunter (actriz de reparto), Richard Day, George James Hopkins (dirección artística)
Nominaciones al Oscar Charles K. Feldman (mejor película), Elia Kazan (director), Tennessee Williams (guión), Marlon Brando (actor), Harry Stradling Sr. (fotografía), Lucinda Ballard (vestuario), Alex North (banda sonora), Nathan Levinson (sonido)

«Siempre he dependido de la amabilidad de los extraños.»

Blanche DuBois (Vivien Leigh)

i

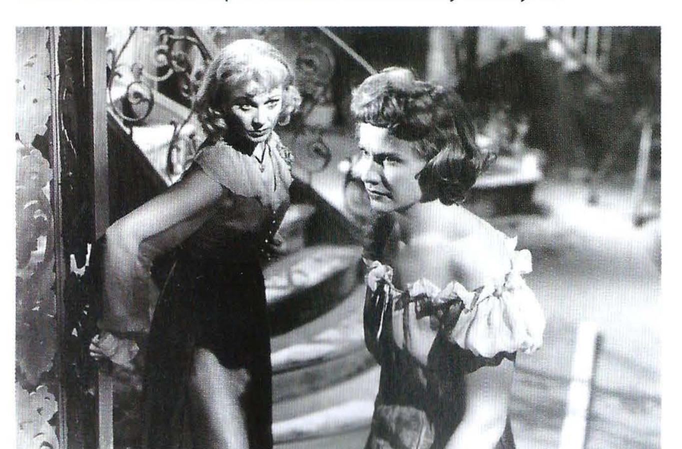
El decorado tenía paredes móviles que se iban cerrando progresivamente para ilustrar la creciente desesperación de Blanche.

Aunque la obra de Tennessee Williams se centra en el desesperado y poético heroísmo de Blanche DuBois, en la versión cinematográfica es la grosería de Marlon Brando, el sudoroso magnetismo animal opuesto a la frágil y debilitada belleza de Vivien Leigh, lo que domina la pantalla. Lo cual dejó petrificados a los que habían visto la obra en Broadway, cuatro años antes, interpretada por Jessica Tandy (una producción también dirigida por Elia Kazan). El siniestro naturalismo de Brando, su terrenal sexualidad, y sus aullidos al llamar a Stella supusieron una marca imposible de igualar para los actores que han interpretado después de él a Stanley Kowalski.

Irónicamente, la versión de Kazan para la pantalla —también escrita por Williams pero censurada por algunas de sus fuertes escenas— consiguió tres de los cuatro Oscar de actuación, uno de ellos para Leigh, que también interpretó a Blanche en una producción del West End londinense, dirigida en ese caso por su marido, Laurence Olivier. También consiguieron un Oscar los actores de reparto Kim Hunter y Karl Malden, pero a Brando se lo arrebató Humphrey Bogart (por *La reina de África*). En cualquier caso, el impacto que causó Brando con esta película le situó en la primera línea de los actores cinematográficos modernos, el más famoso e influyente exponente del «método» del Actors Studio.

Tras perder las posesiones de una familia en largo declive debido al impago de impuestos, y buscando apartarse de las consecuencias de su reputación, Blanche llega a Nueva Orleans para quedarse con su hermana embarazada, Stella, y su arisco cuñado, Stanley, en su incómodo y sofocante apartamento. A Stanley, convencido de que Blanche dispone de una mítica herencia, le enloquece la actitud de la neurótica mujer, apegada patéticamente a sus refinamientos y delirios de grandeza. Bajo la resentida intimidación de Stanley, las últimas esperanzas de Blanche quedan destruidas, entrando en un estado de psicosis.

A pesar de ser la séptima película en la producción de Kazan, *Un tranvía llamado deseo* es más teatral que cinematográfica. Su poder emana de las interpretaciones, y en particular del absorbente duelo entre la conmovedora, etérea, clásica (podría decirse incluso enérgica) y teatral Leigh y el explosivo e instintivo Brando, que son tan diferentes en su manera de actuar como la personalidad de Blanche y Stanley. **AE**



Un americano en París Vincente Minnelli, 1951
An American in Paris

EE.UU. (MGM), 113 min, tecnicolor
Idioma inglés, francés
Producción Roger Edens, Arthur Freed
Guión Alan Jay Lerner
Fotografía John Alton, Alfred Gilks
Música Saul Chaplin
Intérpretes Gene Kelly, Jerry Mulligan, Leslie Caron, Lise Bouvier, Oscar Levant, Adam Cook, Georges Guétary, Henri Baurel, Nina Foch, Milo Roberts
Oscar Arthur Freed (mejor película), Alan Jay Lerner (guión), Cedric Gibbons, E. Preston Ames, Edwin B. Willis, F. Keogh Gleason (dirección artística), Alfred Gilks, John Alton (fotografía), Orry-Kelly, Walter Plunkett, Irene Sharaff (vestuario), Johnny Green, Saul Chaplin (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Vincente Minnelli (director), Adrienne Fazan (montaje)

Ganadora de seis premios de la Academia —incluido mejor película (por delante de supuestas favoritas como *Un tranvía llamado deseo* o *Un lugar en el sol*)—, así como de una mención especial para el coreógrafo-estrella Gene Kelly y el premio Thalberg Memorial para el productor de la MGM Alan Freed. El alegre musical de Vincente Minelli, *Un americano en París*, se escribió originalmente para la pantalla, concebido por Freed como vehículo de lucimiento para Kelly y construido alrededor de algunas de las canciones más populares de George Gershwin («I Got Rhytm», «'S Wonderful»).

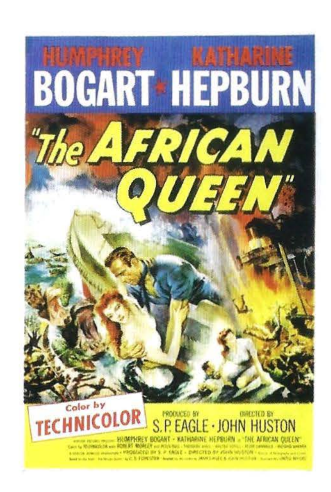
Kelly, un artista sin dinero, aporta su atlética exuberancia a un saneado Montmartre, baila claqué con unos pilluelos, se enamora de la musa Leslie Caron, y se la disputa al avispado cantante francés Georges Guétary. A todo esto, su celosa mecenas, Nina Foch, enfurece, bajo la atenta mirada del amigo del compositor interpretado por el pianista y conocedor de Gershwin Oscar Levant. Burlándose de la tendencia de los miembros de la Generación Perdida americana a sumergirse en la cultura popular francesa, Minelli llena la pantalla de vitalidad, romance y un estallido de color. Los momentos más destacados e innovadores de la película son el ballet de dieciocho minutos, que da título a la película, en el que Kelly baila entre decorados al estilo de diferentes pintores franceses, en particular Toulouse Lautrec, y el romántico baile de Kelly y Caron, «Our Love is Here To Stay», a orillas del Sena. **AE**

Pandora y el holandés errante Albert Lewin, 1951
Pandora and the Flying Dutchman

GB (Dorkay, Romulus), 122 min, tecnicolor
Idioma inglés, español
Producción Joseph Kaufman, Albert Lewin
Guión Albert Lewin
Fotografía Jack Cardiff
Música Alan Rawsthorne
Intérpretes James Mason, Ava Gardner, Nigel Patrick, Sheila Sim, Harold Warrender, Mario Cabré, Marius Goring, John Laurie, Pamela Mason, Patricia Raine, Margarita D'Alvarez, La Pillina, Abraham Sofaer, Francisco Igual, Guillermo Beltrán

Despreciada en su momento por pretenciosa y ridícula, la reputación de esta mágica fantasía romántica ha crecido con el paso de los años. Situada a principios de los años treinta en un pueblo llamado Esperanza, en la costa mediterránea de España, donde los ricos desocupados se mezclan con los pescadores, *Pandora y el holandés errante* da comienzo con el descubrimiento de los cuerpos de dos ahogados maniatados. Mediante flashbacks, Pandora Reynolds (Ava Gardner), una cantante americana especializada en hacer que los hombres pierdan el norte y se maten, encuentra su media naranja en la figura de Hendrick van der Zee (James Mason), capitán y única tripulación de un lujoso yate, que resulta llamarse *Holandés Errante*, destinado a surcar los mares hasta encontrar a la mujer dispuesta a morir por él.

Productor, director y guionista, Albert Lewin, uno de los pocos intelectuales declarados de Hollywood, era un hombre de amplios conocimientos literarios (sus películas están plagadas de citas poéticas, hasta el punto de que Pandora afirma que todo lo que la gente dice le suena a cita) y de un romanticismo fantástico (todas sus películas versan sobre amores imposibles que encuentran una efímera perfección). Rodada en un oscuro aunque bellísimo tecnicolor, fotografiada por Jack Cardiff, la película es un tributo a la belleza de Ava Gardner, con notas al pie de gran intensidad por parte de James Mason. **KN**



GB (Horizon, Romulus), 105 min, tecnicolor
Idioma inglés, alemán, suahili
Guión James Agee, John Huston, basado en la novela de C.S. Forester
Intérpretes Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull, Theodore Bikel, Walter Gotell, Peter Swanwick, Richard Marner
Oscar Humphrey Bogart (actor)
Nominaciones al Oscar John Huston (director), James Agee, John Huston (guión), Katharine Hepburn (actriz)

«¡Ya no me da pena, vieja loca solterona, cantadora de salmos!»

Charlie Allnut (Humphrey Bogart) a Rose Sayer (Katharine Hepburn)

El personaje de Bogart era inicialmente un cockney, pero hubo que reescribir el guión, porque no sabía imitar el acento.

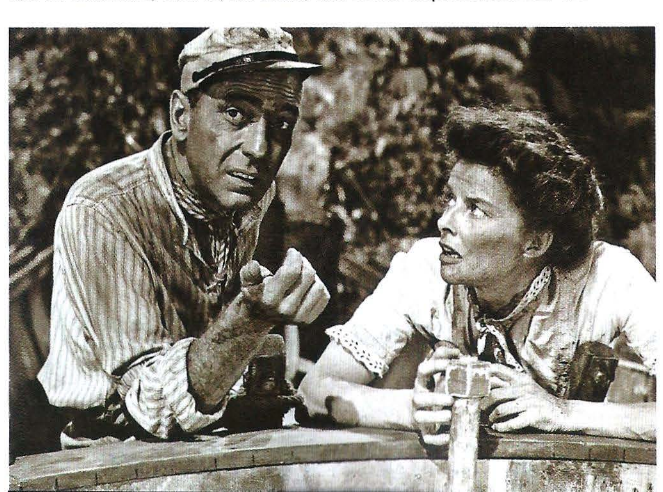
La reina de África John Huston, 1951

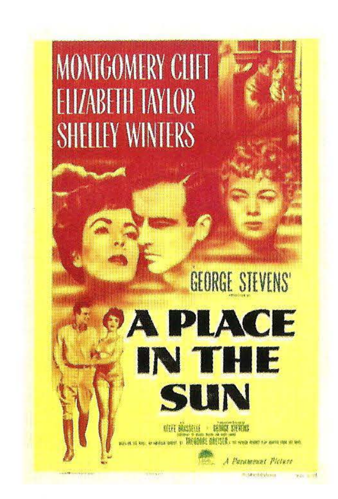
The African Queen

El clásico de John Huston, del año 1951, es una de las historias de aventuras más impresionante, entretenida y conmovedora. Basada en la novela de C.S. Forester, 1935, *La reina de África* narra el desigual romance entre el desastrado capitán de un barco de vapor, Charlie Allnut (Humphrey Bogart) y la puritana misionera solterona Rose Sayer (Katharine Hepburn). Rose apenas soporta a Charlie, pero el destino los une. Atrapada en medio de la inminente violencia de la Primera Guerra Mundial, Rose se ve obligada a escapar río abajo con Charlie y su trotinado remolcador. Un barco de guerra alemán se interpone en su huida, y Rose traza un plan: cargar el remolcador con material explosivo y lanzarlo contra los alemanes para poder escapar.

La aventura, sin embargo, queda en segundo plano respecto a la ruda relación entre Charlie y Rose, y a pesar de su compromiso político con la narrativa bélica, la alegoría más interesante de *La reina de África* se centra en la historia de amor. Charlie, el masculino americano, desaseado y bebedor de ginebra, acaba seduciendo a Rose, la reprimida y remilgada solterona inglesa. A pesar de estar situada en 1914, el mensaje subyacente a la Segunda Guerra Mundial (la emergencia de Estados Unidos como primera potencia internacional y el ocaso de los poderes coloniales) es innegable.

Hepburn y Bogart están encantadores en sus respectivos papeles. Ambos veteranos, veteranas estrellas con todos sus gestos y tics característicos, insuflan a la película de un aire ligero y cómico que no desmerece la acción. La química entre ambos es perfecta, y la transformación de polos opuestos a camaradas y amantes es armónico y convincente, aunque son de lo más entretenido cuando se lanzan puyas el uno al otro. La fotografía en color y las auténticas y fascinantes imágenes de la selva le aportan a *La reina de África* un tremendo atractivo. Bogart ganó por esta película su único Oscar, y Huston (director y guión), Hepburn y el guionista James Agee también fueron nominados. Esta descripción, sin embargo, así como los muchos elogios recibidos, no pueden capturar toda la magia de esta película. Tras verla muchas veces, no puedo evitar sonreír al final y sentirme de buen humor. Entre las muchas películas maravillosas reseñadas en este libro, esta es, sin duda, una de las imprescindibles. **RH**





EE.UU. (Paramount), 122 min, b/n
Idioma inglés
Producción Ivan Moffat, George Stevens
Guión Harry Brown, Theodore Dreiser, Patrick Kearney, Michael Wilson, basado en la novela *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser y la obra *A Place in the Sun* de Patrick Kearney
Fotografía William C. Mellor
Música Franz Waxman
Intérpretes Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winters, Anne Revere, Keefe Brasselle, Fred Clark, Raymond Burr, Herbert Heyes, Shepperd Strudwick, Frieda Inescort, Kathryn Givney, Walter Sande, Ted de Corsia, John Ridgely, Lois Chartrand
Oscar George Stevens (director), Michael Wilson, Harry Brown (guión), William C. Mellor (fotografía en b/n), Edith Head (vestuario), William Hornbeck (montaje), Franz Waxman (banda sonora)
Nominaciones al Oscar George Stevens (mejor película), Montgomery Clift (actor), Shelley Winters (actriz)

«Y yo que pensaba que era complicada.»

Angela Vickers (E. Taylor) a George Eastman (M. Clift)

i

La madre de George fue interpretada por Anne Revere, descendiente del héroe revolucionario americano Paul Revere.

Un lugar en el sol George Stevens, 1951

A Place in the Sun

Al adaptar la novela de Theodore Dreiser *Una tragedia americana* a la pantalla, el director George Stevens tuvo que enfrentarse a la dificultad de hacer que resultase interesante el tema sobre el que versaba la novela, un retrato naturalista de la lucha de clases, para el público de los años cincuenta, más interesado en el entretenimiento que en la instrucción política. Su solución fue brillantemente eficaz: hizo hincapié en los anhelos eróticos de George Eastman (Montgomery Clift) por la hermosa Angela Vickers (Elizabeth Taylor). Fruto de una desagradable relación con un rico industrial, la madre de George lo envió junto a su padre para que recibiese una buena educación. Pero George, dominado por sentimientos de privación y exclusión, no demuestra ni el impulso ni la iniciativa laboral necesaria para llegar a la cima. De hecho, es tan débil que en cuanto empieza a trabajar en la fábrica viola una de las reglas esenciales. Se cita con una de sus compañeras y la deja embarazada, una mujer pobre y desesperada por la que él no siente ya ningún interés.

Dado que Clift convierte al personaje en un tipo ingenuo y patético, los principales valores de George son su belleza y su amabilidad. *Un lugar en el sol* se convirtió, de ese modo, en uno de los más conmovedores y trágicos romances entre los clásicos de Hollywood, resultado del cuidadoso trabajo de Stevens con sus actores protagonistas (a los que les pidió que trabajasen el lenguaje corporal más que el diálogo) y su diestra manipulación de dos estilos contrapuestos. El encuentro, propio de cuento de hadas, entre George y la inocente Angela está dominado por un íntimo trabajo de cámara, especialmente atento a la yuxtaposición de primeros planos y a la suave iluminación.

Alice, embarazada, amenaza a George con contárselo todo a su familia si no se casa con ella; pero el destino le echa una mano, porque los juzgados permanecen cerrados durante las navidades, cuando llega la pareja. George le propone a Alice ir a dar una vuelta en barca por el lago; su intención es que una vez allí tenga lugar un «accidente» y Alice se ahogue. No podrá llevar a cabo el asesinato, pero Alice, asustada, hará volcar la barca. Se ahoga porque él no intenta salvarla, y George pagará con su vida por su indiferencia. Stevens, sin embargo, lo convertirá en un amante trágico más que en el objetivo de una lección sociopolítica. **BP**



Oro en barras Charles Crichton, 1951
The Lavender Hill Mob

GB (Ealing, Rank), 78 min, b/n
Idioma inglés
Producción Michael Balcon, Michael Truman
Guión T.E.B. Clarke
Fotografía Douglas Slocombe
Música Georges Auric
Intérpretes Alec Guinness, Stanley Holloway, Sid James, Alfie Bass, Marjorie Fielding, Edie Martin, John Salew, Ronald Adam, Arthur Hambling, Gibb McLaughlin, John Gregson, Clive Morton, Sydney Tafler, Marie Burke, Audrey Hepburn
Oscar T.E.B. Clarke (guión)
Nominaciones al Oscar Alec Guinness (actor)

Junto a *El quinteto de la muerte*, de 1955, otra película de atraco, *Oro en barras* es la más divertida de las famosas comedias de los estudios Ealing producidas por sir Michael Balcon, y admirada internacionalmente por su irreverente, irónico e inimitable humor británico. El impagable Alec Guinness interpreta al insignificante cajero de banco que ha planeado financiarse un retiro por todo lo alto como recompensa a una vida mediocre. Su plan consiste en el arriesgado robo de un gran número de barras de oro junto a un fabricante de souvenires, Stanley Holloway, y unos ineptos ladrones profesionales, Sid James y Alfie Bass. El guión está firmado por el ex policía T.E.B. «Tibby» Clarke, que le valió el Oscar.

La película es un ejemplo magistral de cuidada y dinámica trama, servida de un modo excepcional por la vigorosa dirección de Charles Crichton; destaca la escena de la confusión en la torre Eiffel (Guinness y Holloway precipitándose escaleras abajo en la vana persecución de unas estudiantes inglesas que han comprado por error las reproducciones en oro macizo de la torre parisina) y la desenfrenada persecución final (en la que un policía galés cantarín se sube al estribo del coche en el que la aterrorizada pareja se ha dado a la fuga). Vean a una joven Audrey Hepburn en la escena que abre la película en Río, donde un benévolo y pulcro Guinness le cuenta la historia a su interesada compañera. **AE**

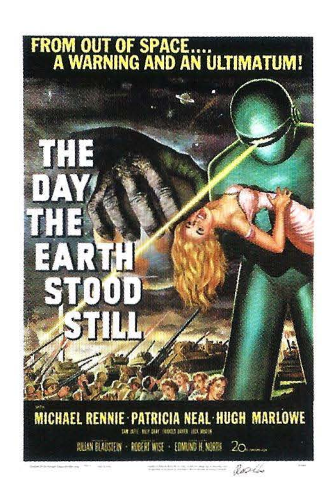
El diario de un cura de campaña
Journal d'un cure de campagne
Robert Bresson, 1951

Francia (UGC), 110 min, b/n
Idioma francés
Guión Robert Bresson, basado en la novela de Georges Bernanos
Producción Léon Carré, Robert Sussfeld
Fotografía Léonce-Henri Burel
Música Jean-Jacques Grünenwald
Intérpretes Claude Laydu, Léon Arvel, Antoine Balpêtré, Jean Danet, Jeanne Étiévant, André Guibert, Bernard Hubrenne, Nicole Ladmiral, Martine Lemaire, Nicole Maurey, Louise (mme. Louise) Martial Morange, Jean Riveyre, Gaston Séverin, Gilberte Terbois, Marie-Monique Arkell
Festival de Venecia Robert Bresson (premio internacional, premio de la crítica italiana, premio OCIC, nominación al León de Oro)

Uno de los mayores artistas cinematográficos de la historia buscaba inspiración y la encontró en *El diario de un cura de campaña*. Con imaginación, valor y rigor, Robert Bresson descubrió que hacer cine no requería de grandes presupuestos, estrellas o efectos especiales. El cine podía contar cualquier tipo de historia, provocar cualquier clase de emoción, abrirse a todo tipo de temas, ya fuesen materiales o inmateriales, privados o colectivos, a través de su más elemental naturaleza.

La novela de George Bernanos cuenta la historia de un joven sacerdote que vive en el campo y tiene que enfrentarse a las dificultades de la vida cotidiana y a las dudas relativas a su fe y sus acciones. Bernanos se niega a dejar en paz tanto a los creyentes como a los ateos, abriendo grietas en un mundo de cemento. La adaptación de Bresson es un humilde logro, uno de esos que muestran en qué está basado el mensaje cristiano; un mensaje que el cine está destinado a traducir en imágenes y sonido: la palabra hecha carne.

El cine materializa de manera muy concreta el misterio de la encarnación. La película de Bresson demuestra que todo es posible: bromear sobre la muerte, escribir en la pantalla, jugar con el deseo, observar las interioridades de la psique, crear interés por la vida rural francesa de mediados del siglo XX y enfrentarse a preguntas religiosas. **J-MF**



EE.UU. (Fox), 92 min, b/n
Idioma inglés
Producción Julian Blaustein
Guión Harry Bates, Edmund H. North, basado en la obra *El amo ha muerto* de Harry Bates
Fotografía Leo Tover
Música Bernard Herrmann
Intérpretes Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe, Sam Jaffe, Billy Gray, Frances Bavier, Lock Martin

«Su elección es simple. Únase a nosotros y viva en paz, o siga su curso y enfréntese a la destrucción.»

Klaatu (Michael Rennie)

Ultimátum a la Tierra Robert Wise, 1951

The Day the Earth Stood Still

El drama de ciencia ficción de Robert Wise basado en el relato de Harry Bates *Farewell to the Master*, conectó con las preocupaciones del público de aquel entonces (1951) por la guerra nuclear y las cuestiones políticas. Tras dar comienzo con un estilo casi documental, despliega un escalofriante mensaje antibelicista mediante unos espectaculares efectos especiales. Más que una película de serie B, se trata de la primera película de ciencia ficción para adultos con un auténtico mensaje humanista.

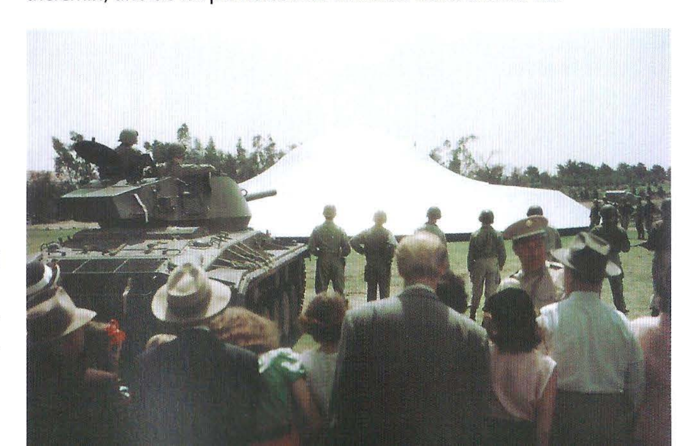
Un emisario interestelar llamado Klaatu (Michael Rennie) aterriza en Washington D.C. para entregar un mensaje: la guerra en la Tierra debe cesar. Al rodear su nave con armamento y tanques, Klaatu resulta herido accidentalmente y es trasladado a un hospital militar, dejando tan solo a Gort (Lock Martin), un robot de dos metros diez de altura, para proteger la nave. Sin rostro, mudo y poseedor de un mortífero rayo láser, Gort es invencible. El único modo de que abandone la defensa es diciéndole: «Gort, Klaatu barada niktoh», una frase que aprendieron de memoria prácticamente todos los niños que vieron la película.

Klaatu escapa del hospital y se encuentra con Helen (Patricia Neal), una hermosa mujer de excepcional inteligencia, y su hijo Bobby (Billy Gray), y es Helen la que debe desarmar al mortífero Gort. Para demostrar su poder y darle validez a su mensaje de paz, Klaatu traza un plan para detener cualquier movimiento mecánico en el mundo (con la excepción de los hospitales y los aviones).

El papel de Klaatu estaba destinado a Claude Rains, pero un problema de agenda le abrió las puertas a Rennie, cuyo rostro anguloso y calmado le otorgó al personaje una remota y amable superioridad. Neal, símbolo de valentía femenina, encarna lo mejor que la humanidad puede ofrecer. Gort estaba interpretado por Martin, un gigantesco acomodador del teatro chino Graumann de Los Ángeles. Asfixiado por su pesado vestuario, Martin necesitó ayuda para mantener a Neal en brazos. Para conseguir que la nave resultase convincente, la grieta de la puerta fue enmasillada y pintada de color plata. La masilla se retiraba y así la puerta aparecía sin previo aviso. Nunca mejorada, *Ultimátum a la Tierra* es un clásico por muchos motivos, entre ellos su mensaje antibelicista y los inteligentes efectos visuales, así como el cautivador uso que Bernard Hermann hizo del *theremin*, uno de los primeros instrumentos electrónicos. **KK**

i

Lock Martin solo podía aguantar una media hora enfundado en el pesado traje de Gort.





EE.UU. (Argosy, Republic), 129 min, tecnicolor
Idioma inglés, gaélico
Producción Merian C. Cooper, G.B. Forbes, John Ford, L.T. Rosso
Guión Frank S. Nugent, Maurice Walsh, basado en la historia *Green Rushes* de Maurice Walsh
Fotografía Winton C. Hoch
Música Victor Young
Intérpretes John Wayne, Maureen O'Hara, Barry Fitzgerald, Ward Bond, Victor McLaglen, Mildred Natwick, Francis Ford, Eileen Crowe, May Craig, Arthur Shields, Charles B. Fitzsimons, James Lilburn, Sean McClory, Jack MacGowran, Joseph O'Dea
Oscar John Ford (director), Winton C. Hoch, Archie Stout (fotografía)
Nominaciones al Oscar John Ford, Merian C. Cooper (mejor película), Frank S. Nugent (guión), Victor McLaglen (actor de reparto), Frank Hotaling, John McCarthy Jr., Charles S. Thompson (dirección artística), Daniel J. Bloomberg (sonido)
Festival de Venecia John Ford (premio internacional, premio OCIC, nominación al León de Oro)

i

El filme se rodó en el condado de Galway, desde donde la familia de Ford había emigrado a Estados Unidos.

El hombre tranquilo John Ford, 1952

The Quiet Man

El director John Ford es famoso por sus celebraciones de la historia y la cultura americana. También realizó, sin embargo, toda una serie de películas en las que exploraba sus raíces célticas y, sobre todo, irlandesas, entre las cuales *El hombre tranquilo* tal vez sea la más exitosa de todas. Interesante mezcla de drama y comedia, la película narra el regreso a casa, al terruño, del irlandés-americano Sean Thornton (John Wayne), donde iniciará una apasionada y tormentosa relación con Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara). El filme despliega unas cuantas escenas de acción al estilo Ford, con la épica pelea final, en la que el ex boxeador Sean se liará a puñetazos con el hermano de Mary, Will Danaher (Victor McLaglen) cuando este se niega a darle al americano la dote de su hermana.

La batalla termina con ambos hombres demasiado borrachos (bebían durante las pausas) para continuar; acaban haciéndose amigos y, en última instancia, convirtiéndose en familia, pues Will accede al matrimonio. No obstante, la película no se centra en realidad en los valores masculinos. Mary es mucho más que un simple objeto de disputa. A pesar de querer a Sean, Mary se niega a ir contra la voluntad de su hermano. Casarse con Sean en esas circunstancias habría sido un insulto para ella.

Bajo la astuta dirección de Ford, *El hombre tranquilo* confronta el convencional carácter pintoresco del pueblo y la belleza natural del paisaje, dando como resultado una película lo bastante seria como para ser conmovedora, y lo bastante fantástica y divertida como para hacer reír a carcajadas. **BP**



Francia (Silver), 102 min, b/n
Idioma francés
Producción Robert Dorfmann
Guión François Boyer, Jean Aurenche, Pierre Bost, René Clément, basado en la novela *Les Jeux Inconnus de* François Boyer
Fotografía Robert Juillard
Música Narciso Yepes
Intérpretes Georges Poujouly, Brigitte Fossey, Amédée, Laurence Badie, Madeleine Barbulée, Suzanne Courtal, Lucien Hubert, Jacques Marin, Pierre Merovée, Violette Monnier, Denise Péronne, Fernande Roy, Louis Saintève, André Wasle
Oscar Francia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar François Boyer (guión)
Festival de Venecia René Clément (León de Oro)

«He visto la película treinta y dos veces. Me la sé de memoria.»

Narciso Yepes, compositor de la banda sonora, 1982

i

Aunque la autoría es objeto de debate, Yepes dice que compuso la música basándose en una pieza que escribió a los siete años.

Juegos prohibidos René Clément, 1952

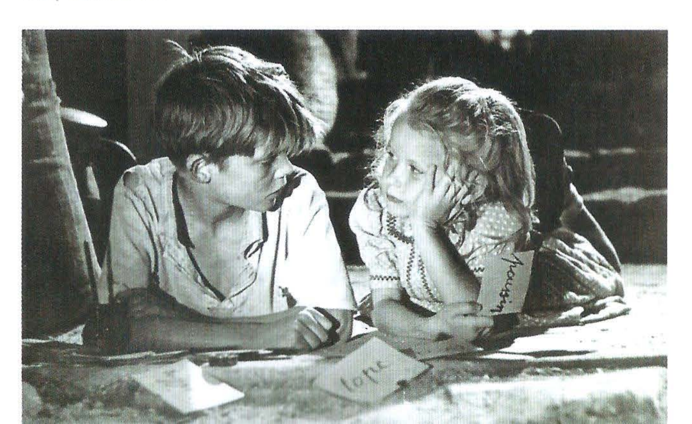
Jeux interdits

Un buen puñado de películas han retratado las absurdidades y las crueldades de la vida humana a través de la mirada de los niños; pero pocas con mayor efectividad o de un modo más conmovedor que la mejor película de René Clément, *Juegos prohibidos*. El escenario, como en la mayoría de los mejores trabajos de Clément, es la Segunda Guerra Mundial: una niña de cinco años, Paulette (Brigitte Fossey), queda huérfana cuando sus padres, huidos de París, mueren durante un ataque aéreo. Adoptada a regañadientes por una familia de campesinos, traza un fuerte vínculo con el hijo pequeño, Michel, de once años (Georges Poujouly), y los dos crean un mundo secreto que refleja la muerte que ven a su alrededor. Recogen los cuerpos sin vida de animales e insectos, y realizan ritos solemnes antes de enterrarlos en un granero en desuso, mascullando frases apenas comprensibles extraídas de los entierros católicos. Cuando los adultos descubren esos «juegos prohibidos» a los que hace referencia el título, se escandalizan y separan a los angustiados y desconcertados niños.

Clément se hizo un nombre con un documental dramatizado, *The Battle of the Rails* (1946), acerca de las operaciones de la Resistencia en las líneas de ferrocarril francesas, y el inicio de *Juegos prohibidos* tiene también esa poderosa carga realista cuando un caza alemán bombardea y ametralla a una desordenada columna de refugiados. La secuencia del ataque resulta horripilante, pues está grabada con sonido ambiente, sin música añadida, y tiene lugar en mitad de un cálido día de verano en la campiña francesa.

Pero tras esta apertura, la película se hace más estilizada. Por una parte, está el mundo adulto de los campesinos, visto a través de los sorprendidos y fascinados ojos de los niños; las mezquinas enemistades y peleas son caricaturizadas, acuden a misa mientras sus vidas están regidas por la codicia y la maldad. Por el contrario, a los niños los observa con ternura y simpatía mientras construyen su fantástico mundo oculto, y la separación final resulta estremecedora.

Clément logró de los niños unas interpretaciones marcadamente expresivas y convincentes, carentes de pose alguna; hay una gracia instintiva en el modo en que el niño trata a su joven amiga. Narciso Yepes contribuyó con un solo de guitarra en la banda sonora, expresivo en su simplicidad. **PK**





Europa '51 Roberto Rossellini, 1952

Italia (Ponti-De Laurentiis), 113 min, b/n
Idioma italiano
Producción Dino De Laurentiis, Roberto Rossellini
Guión Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, Roberto Rossellini
Fotografía Aldo Tonti
Música Renzo Rossellini
Intérpretes Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Teresa Pellati, Sandro Franchina, William Tubbs, Alfred Brown
Festival de Venecia Roberto Rossellini (premio internacional, nominación al León de Oro)

Contiene la mezcla más impredecible de ingredientes: incluye a una actriz escandinava convertida en estrella de Hollywood, al padre del neorrealismo italiano, una declaración sobre las condiciones sociales de las ciudades europeas durante la posguerra, una meditación metafísica sobre la naturaleza del bien y el mal y sobre el derecho inalienable a la autodeterminación, la oposición de la burguesía y las clases populares a todos los niveles, la muerte de un niño, la traición y la redención de una madre... Elegante, profundamente conmovedora e increíblemente viva.

Un año antes, en *Strómboli*, Rossellini había transformado a la voluntariosa Ingrid Bergman en una extraordinaria marioneta en manos de Dios y del propio director (y amante). En esta ocasión no fue así, pues lo que hizo Rossellini fue inventar una inédita fusión de melodrama, como género popular, y cine de autor, con sus preocupaciones éticas y sociales.

Todas las situaciones de *Europa' 51* están compuestas de material convencional y, sin embargo, se convierten en algo inesperado, preñado de un inquietante sentido de realidad, de conexiones secretas con la vida real. Y todo tiene lugar con una increíble modestia, debido al modo en que se cuenta la historia, el modo en que se filma y el modo en que se interpreta.

Europa' 51 escapa de todos los marcos que podrían definirla, en busca de un nivel de humanismo esencial rara vez alcanzado en el cine; y jamás utilizando medios tan graves. Al tiempo que el personaje de Bergman va salvando los obstáculos que surgen en su camino con el fin de que la gente la reconozca como santa, la película en sí también traza su camino, alejándose de todos los pecados que podría haber cometido. ¿Una película «santa»? ¿Por qué no? **J-MF**

i

El compositor Renzo Rossellini era hermano del director, y tío de la actriz Isabella Rossellini.



1952

EE.UU. (MGM), 103 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Arthur Freed
Guión Betty Comden, Adolph Green
Fotografía Harold Rosson
Música Nacio Herb Brown, Lennie Hayton
Intérpretes Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell, Cyd Charisse, Douglas Fowley, Rita Moreno
Nominaciones al Oscar Jean Hagen (actriz de reparto), Lennie Hayton (banda sonora)

«Gene no temía a la competencia. Si podías hacerlo mejor que él, estaba encantado.»

Donald O'Connor, 2002

i

El primer uso del tema musical en pantalla fue en *The Hollywood Revue*, en 1929. Más tarde aparecería en *La naranja mecánica* (1971).

Cantando bajo la lluvia

Singin' in the Rain

Stanley Donen y Gene Kelly, 1952

Algunas películas alcanzan un alto grado de consideración debido a sus famosos e impresionantes logros artísticos o a sus sorprendentes debuts. Otras logran fama simplemente por ser las mejores de su género. *Cantando bajo la lluvia* entra en esta última categoría. No es verdadera pionera en ningún sentido, no supuso grandes avances en el lenguaje cinematográfico, pero pocas películas condensan de un modo tan armónico y maravilloso todo lo bueno que tiene el cine: la alegría de los buenos momentos, la tristeza de los malos, y el perfecto y perpetuo balanceo entre unos y otros.

Es del todo apropiado que el más grande de los musicales de Hollywood girase en torno al sonido en sí. O, como mínimo, a la llegada del sonido. Estamos en el año 1927, y Don Lockwood (Gene Kelly) es una famosa estrella de cine mudo. Cuando está rodando otra de sus películas de espadachines con su compañera cinematográfica, Lina Lamont (Jean Hagan), el estudio se entera del estreno inminente de *El cantor de jazz* y suspende la producción. La única posibilidad que tiene la película de salir a la luz es transformarse en un musical, pero existen dos problemas: Don apenas puede soportar a su compañera, Lina; además, su marcado acento neoyorquino nunca funcionará en la era del sonido. ¿Cuál puede ser la solución? Cambiar la horrible voz de Lamont por la de la ingenua Kathy (Debbie Reynolds) y esperar que el público no lo descubra. Pero esa solución desesperada lleva a otro problema: Don se enamora de Kathy, lo cual echa por tierra su relación laboral con Lina.

Codirigida por Kelly y Stanley Donen, *Cantando bajo la lluvia* contiene un buen puñado de grandes números musicales, en especial el firmado por Donald O'Connor «Make 'Em Laugh», y el famoso solo de Kelly que da título a la película. Kelly, con chubasquero y pantalones amarillos, baila bajo una farola y pisotea los charcos con elegancia, completamente fascinado con el nuevo amor de su vida. Por extraño que parezca, algunas de las canciones de *Cantando bajo la lluvia* son temas reciclados de los archivos de la MGM, pero Kelly y su equipo le dieron nuevos bríos y ahora están inextricablemente unidos a la película. El guión, de Adolph Green y Betty Comden, es ágil y divertido, una parodia de la dificultosa transición del cine mudo al sonoro, aderezado con el chispeante ingenio de una generación de escritores perteneciente al segundo grupo.

Con una ironía muy propia del filme, fue recibido en un principio con relativa indiferencia y apenas se supo de él en la concesión de los premios de la Academia. Pero con el paso del tiempo, sus deliciosas secuencias y sus carismáticas estrellas se convirtieron en irresistibles. Hay que dar gracias al circuito de repertorio, que convirtió *Cantando bajo la lluvia* en el rey de los musicales, y también a los numerosos críticos y grupos que lo colocaron entre los diez mejores, pero también gracias a Donen y Kelly por realizarlo. El mundo del cine, y el resto del mundo, es un lugar mejor gracias a *Cantando bajo la lluvia*. **JKL**



Cautivos del mal Vincente Minnelli, 1952

The Bad and the Beautiful

La mejor película de Hollywood sobre Hollywood se basa tangencialmente en la carrera de David O. Selznick, partiendo de anécdotas personales de Val Lewton, Orson Welles, Raymond Chandler, Diana Barrymore, Alfred Hitchcock e Irving Thalberg. Fíjense en la callada pero influyente esposa del director británico (interpretada por Leo G. Carroll).

Tres personas con buenas razones para odiar al productor Jonathan Shields (Kirk Douglas) se reúnen para responder a una llamada de teléfono desde París en la que les propone un nuevo proyecto. Mediante flashbacks, reconstruyen su ascenso desde la nada, recordando por qué le odian tanto. El director Fred Amiel (Barry Sullivan) es uno de sus primeros colaboradores al que Shields empuja a realizar una barata película de monstruos titulada *The Doom of the Cat Man* (léase *La mujer pantera*), pero después le niega la realización de su anhelado proyecto, un «significativo» y gracioso proyecto mexicano titulado *The Faraway Mountain*. Georgia Lorrison (Lana Turner), la alcohólica hija de John Barrymore con aires de estrella conflictiva, es arrancada del arroyo y convertida en una diosa de la pantalla, plagándola de atenciones para después arrinconarla por una chica fácil (la maravillosamente irónica Elaine Stewart) en la noche del estreno. Y el que menos puede perdonarle de todos ellos es el guionista James Lee Bartlow (Dick Powell), cuyos frívolos coqueteos con su esposa (Gloria Grahame, ganadora de un Oscar) impulsan a Shields a lanzarla en brazos del «latin lover» Victor «Gaucho» Ribera (Gilbert Roland), y muere en un accidente de avión.

Nadie puede igualar a Douglas como ambicioso megalómano, con los dientes apretados y sus cínicos hoyuelos, que compuso en esta película uno de sus mejores trabajos. Vincente Minelli, con su exuberancia melodramática, así como la seductora banda sonora de David Raskin, extrajeron lo mejor de este guión basado en anécdotas (de otro ganador de un Oscar, Charles Schnee). En los años cincuenta, la película obtuvo una mayor resonancia tragicómica dada la caída en picado que estaba sufriendo la reputación de Selznick; la convicción de Shields de estar creando arte (¡compartiéndolo con su contable!), dispuesto a sacrificar las vidas de otros para lograrlo, resulta de lo más inquietante en la mirada que Minelli le dedica al tipo de espectáculo inflado y engreído que ahora solo puede dedicarse a esfuerzos más modestos. **KN**

EE.UU. (Loew's, MGM), 118 min, b/n
Idioma inglés
Producción John Houseman
Guión George Bradshaw, Charles Schnee
Fotografía Robert Surtees
Música David Raksin
Intérpretes Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Dick Powell, Barry Sullivan, Gloria Grahame, Gilbert Roland, Leo G. Carroll, Vanessa Brown, Paul Stewart, Sammy White, Elaine Stewart, Ivan Triesault
Oscar Charles Schnee (guión), Gloria Grahame (actriz de reparto), Cedric Gibbons, Edward C. Carfagno, Edwin B. Willis, F. Keogh Gleason (dirección artística), Robert Surtees (fotografía), Helen Rose (vestuario)
Nominaciones al Oscar Kirk Douglas (actor)

i

Minnelli siempre quiso a Kirk Douglas para el papel protagonista, pero el director de MGM, Dore Schary, se interesó primero por Clark Gable.





Vivir Akira Kurosawa, 1952
Ikiru

Japón (Toho), 143 min, b/n
Idioma japonés
Producción Sojiro Motoki
Guión Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
Fotografía Asakazu Nakai
Música Fumio Hayasaka
Intérpretes Takashi Shimura, Shinichi Himori, Haruo Tanaka, Minoru Chiaki, Miki Odagiri, Bokuzen Hidari, Minosuke Yamada, Kamatari Fujiwara, Makoto Kobori, Nobuo Kaneko, Nobuo Nakamura, Atsushi Watanabe, Isao Kimura, Masao Shimizu, Yunosuke Ito
Festival de Berlín Akira Kurosawa (premio especial del senado de Berlín)

A pesar de ser más conocido por sus películas épicas sobre samurais (*Los siete samurais, Yojimbo*), Kurosawa no estaba realmente interesado por la sangre, aunque ningún otro director había explorado hasta tal punto el potencial de la imaginería violenta. Kurosawa era un gran humanista, y en ninguna otra película resulta tan evidente como en *Vivir*.

La película se centra en Kenji Watanabe (Takashi Shimura, un habitual de Kurosawa), un *sarariman* («asalariado», o burócrata de nivel medio) cuya vida es aburrida e insatisfactoria. Su mayor logro es no haber faltado a su trabajo un solo día en treinta años. Y no es que se queje precisamente de la monotonía; simplemente sabe que no tiene otra opción.

Todo cambia cuando descubre que tiene cáncer y que le queda poco tiempo de vida. Watanabe reconsidera sus logros (ninguno) y sus prioridades (ninguna), y decide que no es demasiado tarde para intentar hacer del mundo un lugar mejor. Dedica todas sus energías a la construcción de un parque público; un pequeño gesto que adquiere una enorme relevancia para Watanabe, así como para Kurosawa.

Shimura llevó a cabo la interpretación de su vida en esta película. Tras saber que está enfermo, la cara del actor nos dice todo lo que debemos saber: desde la inexpresividad a la humildad, todo queda reflejado en los rasgos de Shimura. Moviéndose por la película como un hombre realmente destrozado, resulta imposible no sentir el dolor de Watanabe.

A pesar de su tristeza, *Vivir* es una película de aliento espiritual. Y esa era la intención de Kurosawa: indicar que para alcanzar la satisfacción o la felicidad uno debe sufrir. *Vivir* es una inmensa afirmación de la vida, a pesar de girar en torno a la muerte y la tristeza. **EdeS**

i

El coautor del guión, Hideo Oguni, concibió en un principio el personaje de Watanabe como un gánster, no como un burócrata.

Umberto D Vittorio De Sica, 1952



Italia (Amato, De Sica, Rizzoli), 91 min, b/n
Idioma italiano
Producción Giuseppe Amato, Vittorio De Sica, Angelo Rizzoli
Guión Cesare Zavattini
Fotografía Aldo Graziati
Música Alessandro Cicognini
Intérpretes Carlo Battisti, Maria-Pia Casilio, Lina Gennari, Ileana Simova, Elena Rea, Memmo Carotenuto
Nominaciones al Oscar Cesare Zavattini (guión)

«Es difícil imaginar un mejor tributo a la resistencia del espíritu humano que el de Umberto D *en la pantalla.»*

Kenneth Turan, ***Los Angeles Times*, 2002**

Esta enternecedora película sobre un funcionario retirado (Carlo Battisti) y su perro, Flike, resulta imposible de olvidar. Tras haber realizado el clásico neorrealista *Ladrón de bicicletas*, en 1948, el director Vittorio de Sica y el guionista Cesare Zavattini retomaron un tema y un método similar para llevar a cabo *Umberto D*. Su técnica consiste en estructurar la película alrededor de una emocionante y fascinante historia personal que revela, al contarla, las condiciones generales a nivel sociológico de la trama.

Umberto D está rodada en las calles de Roma y, en su mayoría, los actores no eran profesionales, lo que aporta inmediatez y autenticidad. Una de las principales críticas al neorrealismo es que el tratamiento melodramático de la pequeña historia diluye el más amplio mensaje social y el compromiso con el realismo de la película en cuestión. Con esta trágica historia acerca de la desesperación de un viejo y el amor que siente por su perro, así como sus agudas observaciones sobre la injusticia social, *Umberto D* le proporciona al espectador una oportunidad perfecta para reflexionar sobre esta cuestión, que atañe a uno de los más influyentes movimientos en la historia del cine.

Battisti, profesor retirado, interpreta al hombre que da título a la película con un profundo sentido de la dignidad y la resignación. Debido a su escasa pensión, Umberto apenas puede pagar el alquiler de su habitación, donde vive a merced de su despiadada casera, que quiere echarlo. Comparte la comida que recibe de la beneficencia con su perro, que es su única compañía y fuente de consuelo. A medida que las cosas empeoran más y más para Umberto, se ve obligado a escoger en varias ocasiones entre su propia vida y la de Flike. En una de las secuencias centrales de la película, Flike se pierde y Umberto teme que lo atropellen en uno de los puentes de la ciudad. Al igual que en *Ladrón de bicicletas*, el suspense se construye alrededor de una búsqueda incluso más desesperada que la de las películas de Hitchcock. Un perro que proporciona consuelo a una existencia desconsolada (o una bicicleta que proporciona trabajo en tiempos de gran necesidad), es capaz de generar el mismo interés e inquietud que el proyecto para construir un arma secreta o que un alijo de joyas robadas en un escenario más fantástico. Aquí, De Sica nos deja con la pregunta de si el amor de Umberto por su perro, que depende totalmente de él, es redentor o fútil. **RH**

i

De Sica era también un actor de talento, y fue nominado para el Oscar por su papel en *Adiós a las armas* (1957).



Solo ante el peligro Fred Zinnemann, 1952
High Noon

EE.UU. (Stanley Kramer), 85 min, b/n
Idioma inglés
Producción Carl Foreman, Stanley Kramer
Guión John W. Cunningham, Carl Foreman, basado en la obra *The Tin Star* de John W. Cunningham
Fotografía Floyd Crosby
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes Gary Cooper, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Katy Jurado, Grace Kelly, Otto Kruger, Lon Chaney Jr., Harry Morgan, Ian MacDonald, Eve McVeagh, Morgan Farley, Harry Shannon, Lee Van Cleef, Robert J. Wilke, Sheb Wooley
Oscar Gary Cooper (actor), Elmo Williams, Harry W. Gerstad (montaje), Dimitri Tiomkin (banda sonora), Dimitri Tiomkin, Ned Washington (canción)
Nominaciones al Oscar Stanley Kramer (mejor película), Fred Zinnemann (director), Carl Foreman (guión)

Un domingo por la mañana en el tranquilo pueblo de Hadleyville, Nuevo México, en la que el marshal Will Kane (Gary Cooper) se dispone a contraer matrimonio con una cuáquera amante de la paz y la tranquilidad (Grace Kelly), llegan noticias de que Frank Miller (Ian MacDonald) —un psicótico que Kane había logrado encerrar— ha obtenido el indulto y llegará al pueblo en el tren de las doce del mediodía. Cuando el marshal ve aparecer a los malvados amigos de Miller (incluido Lee Van Cleef y su armónica) por la estación, pide ayuda. Pero la gente del pueblo se niega a arriesgar sus vidas y unirse a él contra los forajidos que no solo quieren vengarse sino dominar de nuevo Hadleyville.

Varios relojes indican que están a punto de dar las doce; todo el mundo le aconseja a Kane que se vaya del pueblo, pero el heroico Cooper se ve obligado a afrontar sus responsabilidades. *Solo ante el peligro* se desarrolla en tiempo real, y el marshal comprueba cómo le van fallando todos aquellos que se suponía debían ayudarle. En un final que sigue conservando toda su potencia, incluso en estos días en los que las películas de acción muestran a hombres solitarios enfrentándose a todo un ejército, se ve obligado a enfrentarse casi en solitario a los cuatro villanos. La película de Fred Zinneman es a un tiempo un western de suspense y una dura alegoría del clima de terror y sospecha que prevaleció durante la era McCarthy. **KN**

La carroza de oro Jean Renoir, 1952
Le carrosse d'or

Italia/Francia (Hoche, Panaria), 103 min, tecnicolor
Idioma francés
Producción Francesco Alliata, Renzo Avanzo
Guión Renzo Avanzo, Jack Kirkland, Ginette Doynel, Giulio Macchi, Jean Renoir, basado en la obra *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée
Fotografía Claude Renoir
Música adaptada Antonio Vivaldi
Intérpretes Anna Magnani, Odoardo Spadaro, Nada Fiorelli, Dante, Duncan Lamont, George Higgins, Ralph Truman, Gisella Mathews, Raf De La Torre, Elena Altieri, Paul Campbell, Riccardo Rioli, William Tubbs, Jean Debucourt

Primera película de la trilogía «teatral» de Jean Renoir (las otras dos son *French Cancan*, de 1955, y *Elena y los hombres*, al año siguiente). El reparto de esta coproducción italo-francesa está liderado por la infatigable Anna Magnani. En la versión en inglés, ella se lamenta de la imposibilidad de actuar en una lengua extranjera con su inimitable acento italiano. Interpreta a Camilla, Columbina en una trouppe de la *commedia dell'arte* que llega al Perú del siglo XVIII. En lugar de calles pavimentadas con oro, se encuentran con que no hay pavimento alguno; incluso tienen que construir el teatro en el que tendrán que actuar.

«¿Qué van a hacer con el nuevo mundo?»

«Será bonito cuando lo acaben.»

A pesar de las primeras impresiones de Camilla, pronto se verá cortejada por tres pretendientes, uno de ellos el virrey de España (Duncan Lamont), que se presenta ante ella con la carroza de oro que da título a la película. Pero para un actor la sinceridad en la vida no garantiza un final feliz. La superficie de frivolidad y ridiculez enmascara una película madura e incluso melancólica acerca de las fallidas relaciones entre el amor, el arte y la vida. François Truffaut la definió como «la más noble y refinada película que jamás se haya hecho... Toda ella es buen gusto y amabilidad, gracia y frescura..., una película sobre el teatro en el teatro». La música de Antonio Vivaldi cubrió la banda sonora. El hermano de Renoir, Claude, se encargó de la exquisita fotografía en color. **TCh**

Un verano con Mónica Ingmar Bergman, 1953

Sommaren med Monika

Suecia (Svensk Filmindustri) 96 min, b/n
Guión Ingmar Bergman, P.A. Fogelström
Fotografía Gunnar Fischer
Música Erik Nordgren, Filip Olsson
Intérpretes Harriet Andersson, Lars Ekborg, John Harryson, Lars Skarstedt, Dagmar Ebbesen, Naemi Briese, Åke Fridell, Gösta Eriksson, Sigge Fürst

En ninguna otra película de Ingmar Bergman aparece más abrumadoramente el gozo sensual como en el largo fragmento insular de *Un verano con Mónica*, y no solo por el trasfondo erótico en que se mueven los amantes, Mónica (Harriet Andersson) y Harry (Lars Ekborg), sino también por el universo natural de Ornö, la isla del archipiélago de Estocolmo donde dan rienda suelta a su reciente enamoramiento. Gran parte de esa pasión se basa en la vida real (Bergman acababa de descubrir a una Andersson de solo veinte años), y la relación se inició ya en los primeros compases del rodaje. El filme es un auténtico poema de amor a Andersson, quien se convertiría en una de las actrices favoritas de Bergman y aparecería en ocho de sus películas.

La gozosa luz de este idilio estival es aún más conmovedora por el contraste con la desolación urbana de las escenas previas y posteriores. Volviendo al realismo poético de sus primeras obras, Bergman nos muestra la escuálida cotidianeidad de Mónica en su intento por escapar de la estrechez de su apartamento, de la brutalidad paterna y de una madre abrumada por el cuidado de los hijos. Pero cuando ella, embarazada, vuelve con Harry a Estocolmo para una vida en común, la monotonía se impone de nuevo. El final es ambiguo: ¿se sumerge Mónica en el mundo de la prostitución, o se reafirma en su independencia? Su mirada desafiante, directa a la cámara, podría significar ambas cosas. **PK**

Manos peligrosas Samuel Fuller, 1953

Pickup on South Street

EE.UU. (Fox), 80 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jules Schermer
Guión Samuel Fuller, basado en la obra de Dwight Taylor
Fotografía Joseph MacDonald
Música Leigh Harline
Intérpretes Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Murvyn Vye, Richard Kiley, Willis Bouchey, Jerry O'Sullivan, Harry Carter, George E. Stone, George Eldredge, Stuart Randall, Frank Kumagai, Victor Perry, Emmett Lynn, Parley Baer
Nominaciones al Oscar Thelma Ritter (actriz de reparto)
Festival de Venecia Samuel Fuller (nominación al León de Oro)

En tanto que fenómeno menor de principios de la guerra fría, el género de espías anticomunista dio como fruto una obra maestra, *Manos peligrosas*. Un carterista tiene que elegir entre el patriotismo y su propio beneficio tras robar un microfilme secreto. *Manos peligrosas* trasciende las limitaciones de este subgénero gracias a su dinámico estilo y al vívido retrato de los bajos fondos de Nueva York. Samuel Fuller despliega un prodigioso abanico de invenciones estilísticas, encontrando conceptos visuales nuevos casi para cada escena. El ingrediente clave es el primer plano, con la cámara encima de los rostros de los actores de un modo tan agresivo que casi puede apreciarse el vaho de sus respiraciones en la lente. Estos primerísimos planos centran el interés de la película en lo íntimo más que en lo ideológico, porque las acciones están motivadas no por abstracciones sino por el amor, la lealtad y la culpa al nivel más personal.

Los actores principales alcanzaron unas cotas inigualables en sus carreras: el cínico Richard Widmark, la bondadosa y un tanto atolondrada Jean Peters, el sudoroso Richard Kiley y, especialmente, la inolvidable Thelma Ritter. La escena más sobresaliente es la que muestra a una agotada Ritter afrontando su muerte a manos del pistolero Kiley. En una película tan entregada al ámbito personal, el mayor temor de la mujer no es morir sino ser enterrada en una tumba sin nombre. Como ella misma dice en una de las muchas líneas de brillante diálogo: «Que tengan que enterrarme en Potter's Field, ¡ya es castigo suficiente!». **MR**



EE.UU. (MGM), 111 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Arthur Freed
Guión Betty Comden, Adolph Green
Fotografía Harry Jackson
Música Arthur Schwartz (canciones)
Intérpretes Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Nanette Fabray, Jack Buchanan, James Mitchell, Robert Gist
Nominaciones al Oscar Betty Comden, Adolph Green (guión), Mary Ann Nyberg (vestuario), Adolph Deutsch (banda sonora)

*«De los muchos musicales en los que participó, el mejor es sin duda [*Melodías de Broadway*].»*

Peter Bogdanovich, 2010

i

La película se inspiró en el show radiofónico del mismo nombre creado por Arthur Askey y Richard Murdoch.

Melodías de Broadway Vincente Minnelli, 1953

The Band Wagon

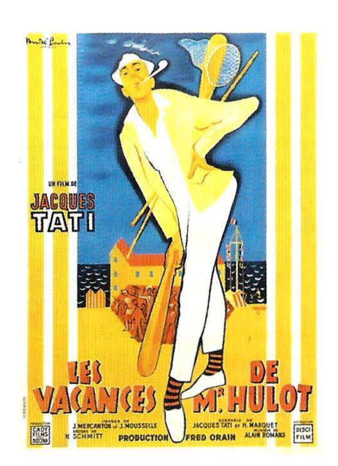
Melodías de Broadway, de Vincente Minnelli, es un musical que refleja de manera afectuosa la historia de su género, con el fin de trazar un nuevo e «integrado» estilo basado en el personaje y la trama, al tiempo que se disfruta de los beneficios del «viejo» estilo. Con mucha vista, unió al Fred Astaire de *Sombrero de copa* (1935), todo un dinosaurio, con un entorno moderno, y le proporcionó un juicio en el que tenía que competir con la visión autoritaria de un director al estilo Orson Welles (Jack Buchanan) y, en última instancia, afirmar sus posibilidades como «bailarín» de la vieja escuela capaz de adaptarse a un espectáculo dinámico y moderno.

Melodías de Broadway versa en torno al compromiso, el matrimonio y las tendencias antagónicas. Los personajes simbolizan los extremos de la alta y la baja cultura: Tony Hunter (Astaire) frente a su reacia compañera de ballet, Gabrielle Gerard (Cyd Charisse). Pero cuando llega el momento, esas divisiones culturales desaparecen fácilmente: Tony resulta ser un experto en arte, y Gaby canta a todo pulmón «I See a New Sun» en el escenario como un miembro más de la compañía de baile. La mezcla de estéticas también da como resultado un romance, culminado por el inmortal baile en Central Park «Dancing in the Dark».

Principalmente, sin embargo, *Melodías de Broadway* es un delicioso y colorista «montaje de atracciones»; empezando por las contribuciones cómicas de Nanette Fabray y Oscar Levant, alter egos de los escritores Betty Comden y Adolph Green. Minnelli despliega un abanico de diferentes puestas en escena: centrándose en los decorados y la arquitectura en la escena en que Buchanan recita su «Fausto» mientras los personajes de las tres habitaciones adjuntas escuchan a escondidas; reúne diferentes interpretaciones de diferente cariz en la inolvidable «That's Entertainment»; la novedad puramente teatral del disparatado número «Triplets».

Pero el espectáculo definitivo es el «Girl Hunt: A Murder Mystery in Jazz», de once minutos, una parodia de las películas de género negro (en vibrante color), en el que la coreografía de Michael Kidd explota en estilizados arabescos de gestos familiares (disparar, fumar, pelear) y las estrellas despliegan todo su glamour, tanto en la vertiente erótica (Charisse) como en el simple disfrute de caminar (Astaire). **AM**





Las vacaciones de monsieur Hulot
Les vacances de M. Hulot
Jacques Tati, 1953

Francia (Cady Films, Specta Films), 114 min, b/n
Idioma francés
Producción Fred Orain
Guión Jacques Tati, Henri Marquet, Pierre Aubert, Jacques Lagrange
Fotografía Jacques Mercanton, Jean Mousselle
Música Alain Romans
Intérpretes Nathalie Pascaud, Michèle Rolla, Raymond Carl, Lucien Frégis, Valentine Camax
Nominaciones al Oscar Jacques Tati, Henri Marquet (guión)

«El personaje central es una inolvidable amalgama de desconcierto ante el mundo moderno, afán por complacer, y una dosis justa de excentricidad.»

Simon O'Hagan, *The Independent on Sunday*, 2003

Este clásico del cine francés reveló a Jacques Tati, en su segunda película como director, como uno de los estilistas más inventivos y originales. En un hotel junto a la playa se suceden toda una serie de incidentes sin trama aparente y apenas sin diálogo, pero la película es capaz de extraer risas de cualquier cosa aparentemente banal de la vida cotidiana. Aparte de los elaborados acontecimientos hay muchos momentos encantadores, en los que no sucede absolutamente nada. La gente se sienta, come, lee, y mira, demostrando que están de vacaciones. La estoica estupidez del conjunto es extremadamente agradable.

Tati, al igual que Alfred Hitchcock, entendía que la puesta en escena no es algo que los cinematógrafos tengan que imponer sino descubrir en el interior de los rituales cotidianos: cuán juntas se sientan las personas en un comedor; los códigos que permiten mirarse unos a otros; las reglas de etiqueta y comportamiento público que se despliegan durante el tiempo libre, aunque estructurado, del período vacacional francés. Tati encuentra la inspiración para esta comedia en la aguda observación de todas estas cosas.

La película controla la cadencia cómica, la construcción espacial y los sonidos postsincronizados de los brillantes gags; incluso la repetición del sonido de una puerta resulta divertido, debido al modo en que Tati lo «musicaliza». Utiliza formas familiares de humor y las transforma en algo extraño mediante el montaje de la acción, a menudo pasando con rapidez a otro gag que empieza a desarrollarse justo al lado.

A pesar de que en sus últimas películas Tati restringió de forma deliberada sus apariciones en la pantalla, aquí la larguirucha y desgarbada figura de su epónimo Hulot es una fuente principal de encanto e hilaridad; e incluso se entrevé el trazo de un patético intento de intriga amorosa. Siempre titubeante antes de entrar en cualquier lugar, siempre disculpándose y saludando a todos los presentes una vez entra, Hulot no puede evitar desencadenar alguna calamidad con los ansiosos movimientos de su cuerpo; que culminan en la más inspirada representación de fuegos artificiales de la historia del cine. **AM**

i

Jacques Tati retomaría el personaje del desgarbado y torpe Mr. Hulot en otras cuatro entregas.





Madame de... Max Ophüls, 1953

Francia/Italia (Franco London, Indus, Rizzoli), 105 min, b/n
Idioma francés
Producción Ralph Baum
Guión Marcel Achard, Max Ophüls, Annette Wademant, basado en la novela *Madame de* de Louise de Vilmorin
Fotografía Christian Matras
Música Oscar Straus, Georges Van Parys
Intérpretes Charles Boyer, Danielle Darrieux, Vittorio De Sica, Jean Debucourt, Jean Galland, Mireille Perrey, Paul Azaïs, Josselin Hubert Noël, Lia Di Leo
Nominaciones al Oscar Georges Annenkov, Rosine Delamare (vestuario)

Pocas películas ofrecen tanto, a tantos niveles, con semejante economía de medios como la sublime *Madame de...*, de Max Ophüls. Louise (Danielle Darrieux) es «Madame de...» porque es una persona anónima, algo típico de la privilegiada clase social a la que pertenece; en las primeras secuencias lo único que vemos de ella son sus pendientes —antes de empeñarlos—, que es lo que precipita la entrada en el drama. La cámara se mueve siguiendo a los pendientes, y finalmente vemos a Louise reflejada en el espejo, entre sus posesiones materiales.

En la ópera, donde todo es espectáculo, conoceremos al esposo de Louise, André (Charles Boyer), «cortés» mientras puede controlar los asuntos (los suyos y los de su mujer) que definen su «sofisticado» matrimonio. Para cuando los pendientes vuelven a las manos de André por tercera vez —Louise se ha enamorado peligrosamente de Donati (Vittorio de Sica)—, lo que podría haber sido tan solo un concepto acaba siendo el elemento que articula todas las sutiles y cruciales distinciones de la trama y el tema. Para Louise, que vive en un estado de negación de las condiciones que permiten su supuesta libertad, los pendientes son una prueba de su amor por Donati; para André, son un símbolo de posesión, del patriarcal, militar y aristocrático poder que ejerce sobre los destinos de los demás.

Madame de... es, por momentos, brutal, frágil, compasiva y emotiva. Ophüls describe ese mundo con precisión brechtiana, pero no se olvida de la fuerza o la significación de las ansias individuales sofocadas. Incluso cuando sus personajes se retuercen en sus cárceles metafóricas o les tienden trampas a los otros, sus pasiones nos conmueven: en especial cuando André cierra las ventanas ante Louise como un carcelero y declara, en un suspiro: «Te quiero». **AM**

i

Aparte del tema central de los pendientes, la trama del filme es muy diferente a la de la novela original de Vilmorin.



El salario del miedo Henri-Georges Clouzot, 1953
Le salaire de la peur

Francia/Italia (CICC, Filmsonor, Fono, Vera), 141 min, b/n
Idioma francés, inglés, español, alemán
Producción Raymond Borderie, Henri-Georges Clouzot, Louis Wipf
Guión Henri-Georges Clouzot, Jérôme Géronimi, basado en la novela de Georges Arnaud
Fotografía Armand Thirard
Música Georges Auric
Intérpretes Yves Montand, Charles Vanel, Peter van Eyck, Antonio Centa, Darling Légitimus, Luis De Lima, Jo Dest, Darío Moreno, Faustini, Seguna, William Tubbs, Véra Clouzot, Folco Lulli, Jeronimo Mitchell
Festival de Berlín Henri-Georges Clouzot (Oso de Oro)
Festival de Cannes Henri-Georges Clouzot (Palma de Oro), Charles Vanel (mención especial-actuación)

i

El segmento de la ciudad que aparece al principio de la película fue parcialmente cortado debido a sus connotaciones políticas.

La película de Henri-Georges Clouzot, *El salario del miedo*, es un amargo retrato de la avaricia y de las perniciosas influencias del capitalismo disfrazado de película de aventuras, y pasa por ser, muy posiblemente, la película con mayor tensión de la historia. Ubicada en Sudamérica, dos equipos compiten por llevar a cabo una labor sencilla: transportar un camión cargado con nitroglicerina a lo largo de una carretera de montaña de quinientos kilómetros hasta una refinería incendiada para que la compañía petrolífera pueda volar el oleoducto y acabar con el fuego. ¿Cuál es la trampa? La nitroglicerina, muy inestable y sensible, hará volar por los aires a los conductores si no son muy cuidadosos.

Clouzot coloca múltiples obstáculos en el camino de los dos camiones competidores (a paso de tortuga) a través del accidentado paso de montaña. Curvas muy cerradas y puentes tambaleantes serán los primeros problemas con los que tendrán que enfrentarse, y cada bache o roca desprendida supondrá la posibilidad de una explosión inesperada. No es la promesa de la gloria lo que empuja a los dos conductores a asumir ese arriesgado trabajo, sino la promesa del dinero, y a medida que avanza la película es inevitable preguntarse hasta dónde estarían dispuestos a llegar los dos para conseguirlo.

El egoísmo y la necesidad guían las acciones suicidas, de lo cual intenta aprovecharse la oportunista empresa que, con gran cinismo, coloca la zanahoria en el palo para estas mulas humanas. De hecho, preñados de desconfianza y rencor, los mercenarios actúan de un modo primitivo y fiero, como una amenaza para sus propios compañeros del mismo calibre que el camión cargado de nitroglicerina. **JKL**

El bígamo Ida Lupino, 1953
The Bigamist

EE.UU. (Filmmakers), 80 min, b/n
Idioma inglés
Producción Collier Young
Guión Larry Marcus, Lou Schor, Collier Young
Fotografía George E. Diskant
Música Leith Stevens
Intérpretes Joan Fontaine, Edmund Gwenn, Ida Lupino, Edmond O'Brien, Kenneth Tobey, Jane Darwell, Peggy Maley

Esta cautivadora película es una de las muchas obras maestras salidas de ninguna parte durante el período, demasiado corto, en que Ida Lupino se dedicó a la dirección, considerada «la Bette Davis de los pobres» cuando era una estrella de la Warner Brothers en los cuarenta. La estrella Edmond O'Brien interpreta a Harry Graham, un vendedor de neveras que, tras pasar una vida sin pena ni gloria, acaba teniendo dos esposas, Eve (Joan Fontaine) y Phyllis (Lupino), sin que una sepa de la existencia de la otra. La subestimada dirección de Lupino envuelve a los personajes con un discreto y desprotegido manto de tristeza.

El drama que se narra en *El bígamo* surge de la tristeza de tres personas: la soledad de Harry, la pena que Eve siente por la muerte de su padre y la incapacidad para concebir un hijo, y la reticencia de Phyllis a que Harry se case con ella porque no quiere ser una carga para él. La película es la cristalización de esta tristeza colectiva en términos de entorno (San Francisco y Los Ángeles como escenarios de la vida dual de Harry), comportamiento (la dolorosa pasividad de Harry; el amargo aislamiento de Phyllis; y el desesperado y patético intento de Eve de ser la perfecta esposa y la perfecta socia), y, sobre todo, las miradas o su ausencia entre las personas. En la escena final en el juzgado, la orquestación de dichas miradas logra combinar una ambigüedad y una intensidad que recuerda tanto a Carl Dreyer como a Nicholas Ray. **Cfu**

Colorado Jim Anthony Mann, 1953
The Naked Spur

EE.UU. (Loew's, MGM), 91 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción William H. Wright
Guión Sam Rolfe, Harold Jack Bloom
Fotografía William C. Mellor
Música Bronislau Kaper
Intérpretes James Stewart, Janet Leigh, Robert Ryan, Ralph Meeker, Millard Mitchell
Nominaciones al Oscar Sam Rolfe, Harold Jack Bloom (guión)

El tercero de la destacada serie de westerns que el director Anthony Mann rodó junto a James Stewart en los años cincuenta. En *Colorado Jim*, Stewart es Howard Kemp, un amargado cazarecompensas que intenta conseguir el dinero suficiente para volver a comprar el rancho que perdió cuando su mujer le fue infiel durante la guerra de Secesión. En su camino se topa con Jesse (Millard Mitchell), un viejo buscador de oro, y Anderson (Ralph Meeker), un oficial renegado del ejército. Finalmente, Stewart encuentra a su hombre, un sardónico asesino llamado Ben (Robert Ryan), pero los problemas de Kemp no hacen sino empezar. El duro viaje a través de tierra salvaje para llevar a Ben ante la justicia le llevará hasta el límite de sí mismo.

Lo que hace de esta película algo excepcional es, en primer lugar, el incisivo guión y la cuidada exploración de la tensión entre los personajes, en la que tanto Kemp como Ben intentan conseguir la supremacía psicológica, para lo que Ben utilizará a su novia Lina (Janet Leigh) como señuelo, al sentir la vulnerabilidad de Kemp respecto al duro entorno físico. James Stewart realiza el retrato brillante de un hombre al borde de la histeria. En segundo lugar, Mann trata el entorno de la montaña de un modo estupendo, utilizando la ruda naturaleza del terreno como contrapunto físico a la confusión interna de los personajes. La película, casi al completo, fue rodada en localizaciones. **EB**

Historia de Tokio Yasujiro Ozu, 1953

Tokyo Story

Japón (Shochiku), 136 min, b/n
Idioma japonés
Producción Takeshi Yamamoto
Guión Kôgo Noda, Yasujiro Ozu
Fotografía Yuharu Atsuta
Música Kojun Saitô
Intérpretes Chishu Ryu, Chieko Higashiyama, Setsuko Hara, Haruko Sugimura, Sô Yamamura, Kuniko Miyake, Kyôko Kagawa, Eijirô Tono, Nobuo Nakamura, Shirô Osaka, Hisao Toake, Teruko Nagaoka, Mutsuko Sakura, Toyoko Takahashi, Toru Abe

«¿Acaso no es decepcionante la vida?», le pregunta una adolescente a su cuñada viuda durante el funeral de su madre; «Sí», es la respuesta... acompañada de una sonrisa. Este breve diálogo, casi al final de la obra maestra de Yasujiro Ozu, *Historia de Tokio*, tipifica el tono asentimental de resignada aceptación que distingue su obra. Las interpretaciones, los decorados —el hogar de clase media que la chica comparte, hasta ese momento, con sus viejos padres— y los diálogos son totalmente naturalistas, y en ningún momento parecen preparados para llegar hasta un clímax, pero cuando se pronuncian las palabras, acarrean un enorme y filosófico peso emocional. Las películas de Ozu son maravillosamente comedidas, engañosamente sencillas, en su mayoría centradas en la vida doméstica diaria y en rituales profesionales de la clase media japonesa con una idiosincrásica falta de énfasis (dramático o estilístico) que pueden llevar a creer erróneamente que son banales. En esta película, toda la acción se reduce a que los ancianos padres dejan a su hija pequeña en su casa de provincias para ir a visitar a sus otros hijos a Tokio; nunca han estado en la capital, pero hacen ese esfuerzo porque saben que no les queda mucho tiempo. Pero ahora los hijos tienen sus propias familias, y esquivan a sus padres todo lo posible sin apenas disimular que tienen que seguir con sus atareadas vidas en el Japón de posguerra. Tan solo su nuera, que perdió a su marido en la guerra, parece disponer de tiempo necesario para atenderles. No se quejan, como tampoco lo haría ella.

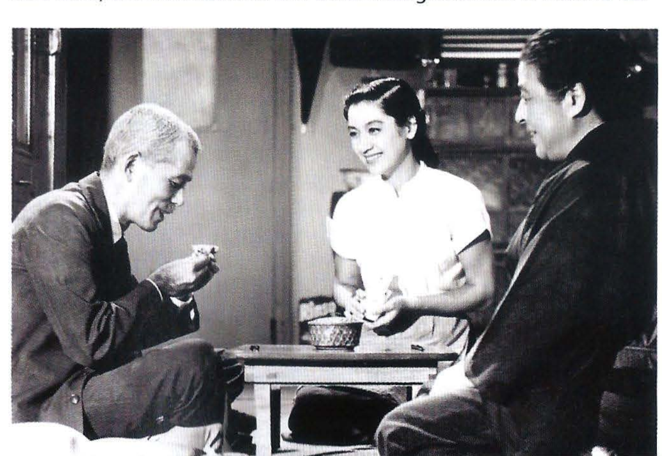
Todo es observado, como suele suceder en las películas de Ozu, con aquella cámara estática situada a medio metro del suelo; solo hay un movimiento de cámara en la película, e incluso este es descaradamente lento, justo en el momento en que los viejos deciden regresar a su casa. Así pues, ¿cómo mantiene Ozu nuestra atención, cuando lo que vemos u oímos es lo que los demás directores consideran poco dramático o inusual? Todo radica en la cualidad contemplativa de su mirada, que viene a decir que toda actividad humana, incluso las que «no tienen importancia», merece nuestra atención. Por oposición a su particular estilo cinematográfico (y su particular iluminación), las experiencias de sus personajes, sus emociones y sus pensamientos son tan «universales» como los de cualquier otra película; una paradoja que ensalza la reputación de este filme, convirtiéndolo en uno de los más grandes de la historia. **GA**

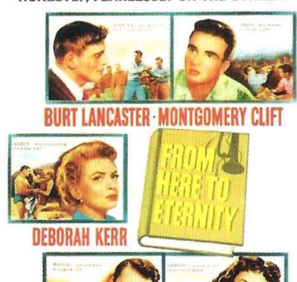
«Ozu no es solamente un gran director, sino también un gran maestro, y, tras conocer su cinta, un amigo.»

Roger Ebert, crítico, 2003

i

El coguionista, Kôgo Noda, comentó que le costó 103 días y 43 botellas de sake escribir *Historia de Tokio*.





EE.UU. (Columbia), 118 min, b/n
Idioma inglés
Producción Buddy Adler
Guión James Jones, Daniel Taradash, basado en la novela de James Jones
Fotografía Burnett Guffey
Música George Duning, James Jones, Fred Karger, Robert Wells
Intérpretes Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Donna Reed, Frank Sinatra, Philip Ober, Mickey Shaughnessy, Harry Bellaver, Ernest Borgnine, Jack Warden, John Dennis, Merle Travis, Tim Ryan, Arthur Keegan, Barbara Morrison
Oscar Buddy Adler (mejor película), Fred Zinnemann (director), Daniel Taradash (guión), Frank Sinatra (actor de reparto), Donna Reed (actriz de reparto), Burnett Guffey (fotografía), William A. Lyon (montaje), John P. Livadary (sonido)
Nominaciones al Oscar Montgomery Clift (actor), Burt Lancaster (actor), Deborah Kerr (actriz), Jean Louis (vestuario), Morris Stoloff, George Duning (banda sonora)

«Nadie miente cuando dice que está solo.»

Robert E. Lee «Prew» Prewitt (Burt Lancaster)

i

La escena en la que Prew conoce a Maggio y Lorene en el bar era en realidad la prueba de cámara de Frank Sinatra.

De aquí a la eternidad Fred Zinnemann, 1953

From Here to Eternity

A pesar de la famosa escena, casi un icono, en la que Burt Lancaster y Deborah Kerr se besan rodando sobre la arena de una playa de Hawai, la versión de Fred Zinnemann del best seller de James Jones sobre la vida en Pearl Harbor en 1941, justo antes del ataque japonés, cambia de algún modo el original. Aunque el lenguaje, el sexo y la violencia podrían haber quedado atenuados, al centrarse en el adulterio, la prostitución, la corrupción y las sádicas peleas, *De aquí a la eternidad* se aseguró una buena acogida como una atípica película para adultos salida de Hollywood y merecedora de ocho Oscar. Con el paso del tiempo, los elementos sensacionalistas de la película resultan menos llamativos, y son las vívidas interpretaciones de su impresionante reparto lo que queda en nuestra memoria. Lancaster es el sargento Warden, un hombre con principios pero pragmático. Montgomery Clift es Prewitt, el nuevo corneta de la compañía (cuya negativa a boxear en el equipo de su pelotón le acarrea el trato desfavorable de los oficiales), y Frank Sinatra es su amigo Maggio, peleado con el aborrecible sargento de la policía militar Fatso (un memorable Ernest Borgnine). Tal vez de manera inevitable, en este estudio profundamente «masculino» del valor y el honor individual en conflicto con las conformistas expectativas de la mayoría, las actrices se ven obligadas a pagar el precio. La inglesa Deborah Kerr apenas resulta visible en su papel de atractiva adúltera americana, y Donna Reed interpreta a una chica de alterne que parece una camarera.

Zinnemann probablemente no estuvo muy acertado en eso. Era un meticuloso artesano que progresó desde una modesta aunque razonable eficiencia a realizar películas con «significado», y este filme supondría el cambio de orientación en su carrera. Que ganase el Oscar significaba que podía empezar a realizar obras de mayor «calidad», pero esta película podría haberse aprovechado de un toque algo menos «realista» y cauto. Después de todo, es un auténtico melodrama, y un toque de morboso expresionismo no le habría ido mal. O sea, la película es buena en la dinámica de los conflictos, con los oficiales cerrando los ojos a los delitos, y al mostrar los prejuicios que infectan cualquier grupo cerrado. Además, logró que los actores realizasen unas sólidas interpretaciones. Tras el revolcón en la arena, la vida en los barracones nunca volvió a ser igual. **GA**



Cuentos de la luna pálida Kenji Mizoguchi, 1953

Ugetsu monogatari



Japón (Daiei), 94 min, b/n
Idioma japonés
Producción Masaichi Nagata
Guión Matsutarô Kawaguchi, Akinari Ueda, Yoshikata Yoda, basado en los cuentos *Asaji Ga Yado* y *Jasei No In* de Akinari Ueda
Fotografía Kazuo Miyagawa
Música Fumio Hayasaka, Tamekichi Mochizuki, Ichirô Saitô
Intérpretes Masayuki Mori, Machiko Kyô, Kinuyo Tanaka, Eitarô Ozawa, Ikio Sawamura, Mitsuko Mito, Kikue Môri, Ryosuke Kagawa, Eigoro Onoe, Saburo Date, Sugisaku Aoyama, Reiko Kondo Shozo Nanbu, Kozabuno Ramon, Ichirô Amano
Nominaciones al Oscar Kusune Kainosho (vestuario)
Festival de Venecia Kenji Mizoguchi (León de Plata, nominación al León de Oro)

«Una de las mejores películas de la historia.»

Roger Ebert, crítico, 2004

A mediados de los cincuenta, cuando empezó a funcionar el circuito internacional de festivales cinematográficos, los cineastas occidentales descubrieron finalmente lo que sus colegas japoneses sabían desde hacía años: que Kenji Mizoguchi era alguien muy especial. *Ugetsu monogatari* (literalmente «La historia de Ugetsu»; conocida comúnmente como *Ugetsu* a secas) fue la película en la que se centraron las miradas internacionales. Aunque no se trata necesariamente de la mejor película de Mizoguchi (ese honor podría recaer con toda facilidad en la conmovedora *La historia del último crisantemo*), es por la que mejor se le conoce en Europa y América, y seguramente una de las grandes obras maestras del mundo del cine.

Mizoguchi escribía guiones y dirigía películas desde los años veinte, pero realmente no tenemos a quién culpar por el hecho de que su trabajo no se conociese en Occidente, porque Japón era un mercado cinematográfico insular. Pero cuando *Ugetsu* llegó a las costas occidentales, supuso toda una conmoción: tanto críticos europeos como americanos la alabaron con fruición, convirtiéndola en la punta de lanza de una nueva manera de hacer cine. Tal vez estuviesen en lo cierto. Pero ¿qué es lo que hace de *Ugetsu* algo tan especial?

La clave de la película es la mezcla de lo real y lo sobrenatural, un tema que se infiltra en la manera de rodar de Mizoguchi y en las actuaciones de sus actores. El maestro nos lleva de un territorio de la existencia a otro; a veces previo aviso, a veces no. El control de Mizoguchi sobre el tono es preciso: el aura sobrenatural nunca desaparece del todo.

Pero no se trata de una historia de fantasmas corriente. *Ugetsu* utiliza la dicotomía real/sobrenatural para explorar cuestiones como el amor, el honor, la responsabilidad y la familia; cada uno de estos temas recibe, de algún modo, el influjo del mundo fantasmal que Mizoguchi despliega sobre el mundo de lo familiar, y todos experimentan un cambio de una manera u otra. El hombre enloquecido y la mujer doliente de *Ugetsu* sufren transformaciones provocadas por la interacción de lo sobrenatural con lo real.

Ugetsu es complicada, desconcertante y hermosa. Aunque, por encima de todo, es hermosa y realmente humilde: verla es sentirse en presencia de la grandeza. **EdeS**



i

Mizoguchi se hizo famoso por su *scroll shot* (disparo con desplazamiento), que enfocaba el paisaje como un kakemono.



Francia/Italia (Titanus, Italia, Junior, Ariane, S.E.C., SCG, Sveva), 100 min, b/n
Idioma inglés
Guión Vitaliano Brancati, Roberto Rossellini
Fotografía Enzo Serafin
Música Renzo Rossellini
Intérpretes Ingrid Bergman, George Sanders, Leslie Daniels, Natalia Ray, Maria Mauban, Anna Proclemer, Jackie Frost, Paul Müller

«Tras ocho años de matrimonio, parece que no sepamos nada el uno del otro.»

Alex Joyce (George Sanders)

Te querré siempre Roberto Rossellini, 1953
Viaggio in Italia

Jacques Rivette escribió en una ocasión que *Te querré siempre*, de Roberto Rossellini, «abría una grieta en la historia del cine respecto al dolor por la muerte, que debía quedar atrás». Esta idea resulta evidente en las primeras tomas, inesperadas y crudas: una temblorosa y directa vista de una carretera de Nápoles; un vistazo fugaz del paisaje que desaparece; y finalmente, dos estrellas, Ingrid Bergman y George Sanders, embarcados lejos de Hollywood en una película de carretera sin trama y sin picaresca en la que ellos expresan los más profundos niveles de sus personajes mediante lacónicas banalidades y gestos sencillos y mundanos.

Hoy en día, los críticos hablan de la «comedia del segundo matrimonio», un género en el que las parejas examinan su unión, tras muchas complicaciones, para reafirmarla. *Te querré siempre* pertenece a este raro género: un drama de segundo matrimonio, donde es necesario encontrar la chispa de la revitalización en el poco dramático flujo de la vida diaria en común. Los Joyce, Alex (Sanders) y Katherine (Bergman), aburridos y resentidos el uno con el otro, se encuentran en un estado de suspensión. Estar «de vacaciones» les inquieta, y a veces les abruma la cultura extranjera que les rodea. La comida es diferente, se quedan dormidos a horas intempestivas bajo el sol, y se producen encuentros con extraños que suponen una distracción o una tentación.

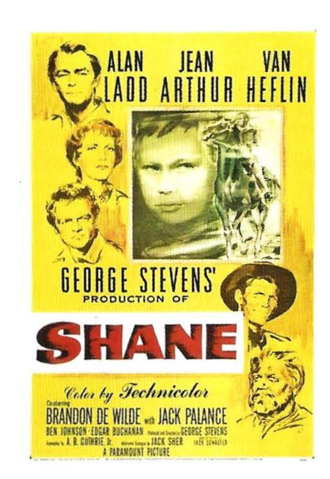
Y, por otro lado, está el paisaje, las ciudades de Nápoles, Capri y Pompeya. *Te querré siempre* tipifica el giro radical que el trabajo de Rossellini experimentó en los años cincuenta: abandonó el neorrealismo «social» y pasó a un realismo interior, emocional, anticipándose a Michelangelo Antonioni y, especialmente, al Jean-Luc Godard de *Al final de la escapada* (1963). Pero sigue existiendo cierto sentido de realidad documental en la visión que tiene Katherine desde el coche, en las iglesias, catacumbas, piscinas de lodo y excavaciones arqueológicas... El persistente entorno aporta un contexto, historia, e incluso mitología a la historia personal del matrimonio. Ofrece la idea del pasado que lleva hasta el presente, impulsando a los personajes a recordar una y otra vez momentos de su propio pasado. Y enmarca esta pequeña crisis en un grandioso ciclo cósmico de nacimiento, muerte y renacimiento.

Es una película que puede finalizar de modo orgulloso con un amplio plano grúa y la vieja declaración: «Te quiero». **AM**

i

Martin Scorsese rindió homenaje al filme en el título de su documental de 1999, *Mi viaje a Italia*.





1953

EE.UU. (Paramount), 118 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Ivan Moffat, George Stevens
Guión A.B. Guthrie Jr., basado en la obra de Jack Schaefer
Fotografía Loyal Griggs
Música Victor Young
Intérpretes Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin, Brandon De Wilde, Jack Palance, Ben Johnson, Edgar Buchanan, Emile Meyer, Elisha Cook Jr., Douglas Spencer, John Dierkes, Ellen Corby, Paul McVey, John Miller, Edith Evanson
Oscar Loyal Griggs (fotografía)
Nominaciones al Oscar George Stevens (mejor película), George Stevens (director), A.B. Guthrie Jr. (guión), Brandon De Wilde (actor de reparto), Jack Palance (actor de reparto)

«Raíces profundas *es un género en sí mismo... Si tuviera que hacer una lista de las mejores películas americanas,* Raíces profundas *estaría en ella.*»

Woody Allen, 2001

i

La escena en la que Alan Ladd practica el disparo frente a Brandon De Wilde necesitó 119 tomas.

Raíces profundas George Stevens, 1953

Shane

Raíces profundas no es el western más glorioso —para mí es *El Dorado* (1967)— ni el más masculino —que es *Río Rojo* (1948)— ni el más auténtico —*Los vividores* (1971)— ni el más extraño —*Johnny Guitar* (1954)— ni el más dramático —*La diligencia* (1939). Pero seguramente sea el más icónico, el western que con mayor facilidad se fija en nuestra memoria, el western que nadie que haya visto podrá olvidar jamás. Todo en esta película, de hecho, es pura imagen: el héroe vestido de ante blanco que llega al pueblo (Alan Ladd); el intrigante ranchero (Emile Meyer) con sus roñosos y maleducados vaqueros; el modesto granjero (Van Heflin) con su dócil, dotada y obediente esposa (Jean Arthur) y su hijo de ojos brillantes (Brandon de Wilde); el taciturno, cauteloso y viejo dueño de bar, propietario también del almacén de abastos (Paul McVey); el tímido colono sueco (Douglas Spencer); la oscura, sinuosa y zalamera encarnación del mal, Wilson, el pistolero a sueldo (Jack Palance, vestido de negro de la cabeza a los pies). De hecho, los propios personajes son la historia.

El ranchero quiere hacerse con la tierra del granjero. Shane se instala con el granjero para protegerlo y, en el proceso, la mujer cede a su encanto personal —tal vez en demasía— y el niño de ojos grandes pierde de golpe la inocencia infantil. A Wilson lo contratan para que eche a los colonos y, de no ser por la intervención de Shane —revólver contra revólver, cara a cara, nobleza contra maldad—, sin duda habría tenido éxito. Pero el bien triunfa hasta tal punto que, de hecho, Shane puede apreciar su efecto en la encantadora familia, monta entonces a su obediente caballo y se aleja hacia una puesta de sol que ensombrece cualquier otra. Tras él, sale corriendo el niño, Joey, gritando: «¡Shane! ¡Te quiero, Shane!».

Rodada en Jackson Hole, en los días anteriores a la pantalla grande y al Dolby Stereo, *Raíces profundas* está tachonada de visiones icónicas. Las montañas púrpura al fondo, un ciervo que se refleja en el agua mientras el niño dispara a los potes con su rifle de juguete, la cara de asco del ranchero cuando Starrett (Heflin) se niega a dejar sus tierras, la mirada en los ojos de Palance cundo apunta a un desarmado Frank «Stonewall» Torrey (Elisha Cook, hijo) en el barro. El director George Stevens hizo que el barro tuviese un aspecto táctil, como chocolate deshecho.

Tan solo por dos imágenes merece la pena ver esta película una y otra vez. Son un testimonio, si no de la historia, sí del cine. Cuando Wilson camina ostentosamente por la acera de madera con las espuelas de las botas tintineando, la cámara enfoca al perro del pueblo y cómo echa a correr con el rabo entre las patas. Y después de que Shane se haya encontrado con Starretts y haya aceptado su invitación a comer, cómo se come la tarta de manzana. Se trata de la mejor tarta de manzana de la historia (preparada por Martha Stewart): dorada, humeante, cuadriculada, voluminosa, sacada del horno por una hermosa muchacha con un delantal azul y servida con buen café negro. Es una de esas tartas que preparan en el Oeste americano, podemos pensar; nada de pistolas, ni ganado, ni lejanas vistas sobre el horizonte. **MP**



Los caballeros las prefieren rubias

Gentlemen Prefer Blondes

Howard Hawks, 1953

EE.UU. (Fox), 91 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sol C. Siegel
Guión Charles Lederer, basado en la novela de Anita Loos y la obra de teatro de Joseph Fields y Anita Loos
Fotografía Harry J. Wild
Música Harold Adamson, Hoagy Carmichael, Leo Robin, Jule Styne
Intérpretes Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn, Elliott Reid, Tommy Noonan, George Winslow, Marcel Dalio, Taylor Holmes, Norma Varden, Howard Wendell, Steven Geray, Henri Letondal, Leo Mostovoy, Alex Frazer, George Davis

No es el número musical más famoso de *Los caballeros las prefieren rubias*, pero la canción «When Love Goes Wrong» encierra lo más característico de este estridente, divertido y amanerado musical. Dorothy (Jane Russell) y Lorelei (Marilyn Monroe) se lamentan en la terraza de un café parisino acerca de lo difícil que es mantener relaciones amorosas con los hombres. A medida que la gente se va acumulando, las dos mujeres calientan el creciente ritmo de su lamento, lo que no tarda en hacerlas saltar de sus sillas, y llevarlas a contonearse y bailar con los presentes al estilo de las coreografías de Jack Cole. Pero después la conmoción se esfuma: la música se ralentiza, la multitud se dispersa, y nuestras heroínas se van en un taxi; de la banalidad al éxtasis y vuelta a empezar, de un modo muy hermoso.

Como acostumbraba suceder en los cincuenta, *Los caballeros las prefieren rubias* es una cáustica comedia sobre el deseo del oro, que no teme la mezcla de sueños sentimentales y un leve sarcasmo, magia glamourosa y sentido materialista de lo que una chica tiene que hacer para conseguirlo; una serie de divertidas contradicciones que Marilyn Monroe inmortalizó en el imitado número «Diamonds Are a Girl's Best Friend». Como escribió Jonathan Rosenbaum, la película es «un objeto imposible, un cinemascope mental, un Potemkin capitalista».

La película es un palimpsesto, que toma fragmentos de la novela de Anita Loos, de su adaptación para Broadway, canciones de los equipos Leo Robin/Jule Styne y Hoagy Carmichael/Harold Adamson, y, por encima de todo, las posibilidades que ofrecen sus dos eléctricas estrellas. El personaje de Russell condensa atrevimiento y sentido práctico; Monroe es una potente mezcla de sinuoso erotismo e inocencia, más capacidad de manipulación. El momento cómico álgido llega cuando intercambian sus papeles y Dorothy imita a Lorelei en el juzgado.

A Howard Hawks se le considera un clasicista, un director contenido, pero en esta película se deja llevar por el descontrol, por la espectacularidad de las comedias vulgares estilo Frank Tashlin. Un filme divertido para el público de hoy en día. **AM**

*«[*Los caballeros las prefieren rubias*] es un objeto imposible, un Cinemascope mental, un* Potemkin *capitalista.»*

Jonathan Rosenbaum, crítico, 1985

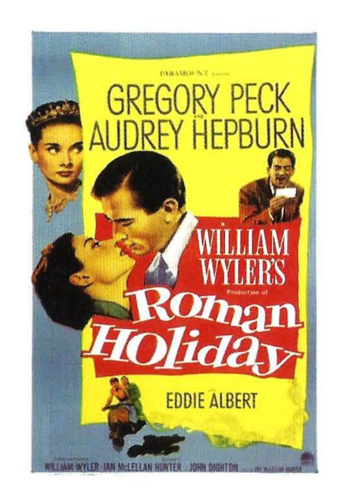
i

Hay una versión muda de *Los caballeros las prefieren rubias* de 1928, pero no se han encontrado copias.



Vacaciones en Roma William Wyler, 1953

Roman Holiday



1953

EE.UU. (Paramount), 118 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Wyler, William Wyler
Guión Ian McLellan Hunter, John Dighton
Música Georges Auric
Fotografía Henri Alekan, Franz Planer
Intérpretes Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert, Hartley Power, Harcourt Williams, Margaret Rawlings, Tullio Carminati, Paolo Carlini, Claudio Ermelli, Paola Borboni, Alfredo Rizzo, Laura Solari, Gorella Gori, Heinz Hindrich, John Horne
Oscar Audrey Hepburn (actriz), Edith Head (vestuario), Ian McLellan Hunter (Dalton Trumbo) (guión, historia)
Nominaciones al Oscar William Wyler (mejor película), William Wyler (director), Ian McLellan Hunter (Dalton Trumbo), John Dighton (guión, escritura), Eddie Albert (actor de reparto), Hal Pereira, Walter H. Tyler (dirección artística), Franz Planer, Henri Alekan (fotografía), Robert Swink (montaje)

«No he estado nunca a solas con un hombre ni siquiera vestida. En ropa interior... más extraño.»

Princesa Ana (Audrey Hepburn)

i

Frank Capra se encargó inicialmente del proyecto; pretendía a Elizabeth Taylor y Cary Grant para los papeles de Hepburn y Peck.

Si los cineastas supiesen exactamente qué es lo que tienen entre manos cuando lo están haciendo, probablemente le habrían cambiado el nombre a *Vacaciones en Roma* por *Ha nacido una estrella*. Audrey Hepburn había aparecido en unos cuantos papeles europeos y en la producción de Broadway de *Gigi* cuando interpretó a la princesa en la película de William Wyler. No es necesario decir que el papel le iba a la medida y que la película fue todo un éxito. Era la historia de Cenicienta hecha realidad gracias a la magia de Hollywood.

Vacaciones en Roma en sí presenta el lado loco del cuento de Cenicienta. Hepburn, la princesa Ann, está cansada de la pompa y las concretas circunstancias de sus deberes oficiales. Una noche, escapa de sus cuidadores y, vestida de chica corriente, se topa con el periodista americano Joe Bradley (Gregory Peck). Este reconoce a la princesa y ve en ello una oportunidad para dar el gran salto de su carrera, pero a medida que va conociéndola crece su sentimiento de culpa por aprovecharse de su inocencia. Mientras recorren la ciudad, se dan cuenta de que se han enamorado, aunque las realidades de sus respectivas situaciones hacen que la relación sea imposible. Así pues, disfrutan de la ciudad y de todos sus encantos, sabiendo que el tiempo que están pasando juntos no tardará en quedar atrás.

Peck y Hepburn están excelentes como amantes mal emparejados, y Eddie Albert lo borda en el papel de cámara conchabado con Peck. Los monumentos de la ciudad enaltecen la ya de por sí mágica historia. Igualmente esencial es el encantador guión, que tuvo su lado controvertido, pues se basaba en un texto de Dalton Trumbo. Tuvieron que pasar décadas antes de que Trumbo recibiese finalmente el reconocimiento que merecía por haber ayudado a pergeñar esta maravillosa película.

El resto del equipo no tuvo que esperar tanto tiempo, pues *Vacaciones en Roma* mereció diez sorprendentes nominaciones a los Oscar, que incluía el que ganó una relativamente desconocida Hepburn. Interpretó unas cuantas veces más el papel de chica ingenua a lo largo de su carrera, pero fue esta película la que marcó oficialmente, y con muy buenos augurios, su llegada. **JKL**





EE.UU. (Columbia), 89 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Arthur
Guión Sydney Boehm, basado en la novela de William P. McGivern
Fotografía Charles Lang
Música Daniele Amfitheatrof, Arthur Morton
Intérpretes Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin, Jeanette Nolan, Peter Whitney, Willis Bouchey, Robert Burton, Adam Williams, Howard Wendell, Chris Alcaide, Michael Granger, Dorothy Green, Carolyn Jones

«Lang [proporciona] a la trama un giro narrativo tan eficiente y poderoso como una pistola.»

Time Out Film Guide

i

Jocelyn Brando, que interpretaba a la mujer de Bannion, Katie, era la hermana mayor de Marlon Brando.

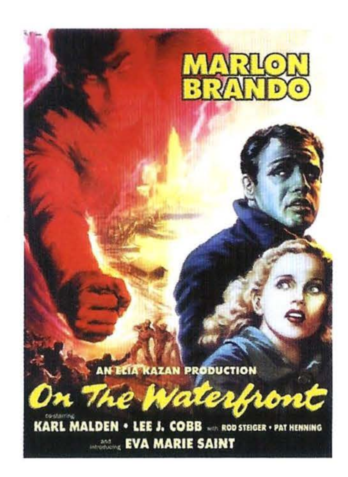
Los sobornados Fritz Lang, 1953

The Big Heat

Al igual que el western de Fritz Lang, *Encubridora*, *Los sobornados* es una balada de «odio, muerte y venganza»: se inicia con el primer plano de una pistola con la que el policía corrupto Tom Duncan tiene pensado suicidarse, y después avanza rápidamente a través de los horrores que transforman a los personajes. El policía Dave Bannion (Glenn Ford) pasa de ser un hombre de familia a convertirse en un obseso cuando su mujer (Jocelyn Brando) muere por la explosión de un coche-bomba destinado a él. Moll Debby (Gloria Grahame) se convierte en una mujer amargada cuando su novio Vince (Lee Marvin) vierte sobre su rostro el contenido de una cafetera hirviente y emprende la búsqueda de Bannion. En un punto crucial, el amargado héroe sigue sin poder cometer un asesinato a sangre fría, así que un intermediario tiene que dar un paso por él para que se haga justicia: el soborno que hace caer al jefe del crimen organizado Lagana (Alexander Scourby) es que Debby se enfrente y mate a su «hermana de fatigas», la viuda del corrupto y codicioso policía.

Más aferrado a la realidad política gracias a los detalles de la novela de William P. McGivern y al guión de Sydney Boehm, es uno de los retratos del ciclo del sindicato del crimen de los años cincuenta; otros son *El imperio del terror* (1955) y *The Captive City* (1952). La dirección de Lang todavía muestra su legado expresionista, con decorados que reflejan la personalidad de los personajes: el frío lujo de la casa de Duncan, decorada con dinero sucio; la riqueza chabacana de la mansión de Lagana, con sus horribles retratos de la santificada madre del gángster y la absurda fiesta adolescente; el moderno ático de Vince y Debby, donde el comisario de policía juega a las cartas con asesinos; el pequeño apartamento, pobre pero honrado, de la familia Bannion; y la habitación de hotel donde acaba Bannion, consumido por su ansia de venganza. El final no es del todo reconfortante: tras la caída del sindicato del crimen, el héroe regresa a su escritorio en el Departamento de Homicidios. La bienvenida de sus compañeros es más bien breve, y los títulos de crédito aparecen sobre el propio Bannion cuando se está poniendo el sombrero y el abrigo dispuesto a salir para encargarse de una «agresión con fuga en South Street». **KN**





EE.UU. (Columbia, Horizon), 108 min, b/n
Idioma inglés
Producción Sam Spiegel
Guión Malcolm Johnson, Budd Schulberg, basado en los artículos de Malcolm Johnson
Fotografía Boris Kaufman
Música Leonard Bernstein
Intérpretes Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Pat Henning, Leif Erickson, James Westerfield, Tony Galento, Tami Mauriello, John F. Hamilton, John Heldabrand, Rudy Bond, Don Blackman, Arthur Keegan, Abe Simon
Oscar Sam Spiegel (mejor película), Elia Kazan (director), Budd Schulberg (guión), Marlon Brando (actor), Eva Marie Saint (actriz de reparto), Richard Day (dirección artística), Boris Kaufman (fotografía), Gene Milford (montaje)
Nominaciones al Oscar Lee J. Cobb (actor de reparto), Karl Malden (actor de reparto), Rod Steiger (actor de reparto), Leonard Bernstein (banda sonora)
Festival de Venecia Elia Kazan (premio OCIC, León de Plata, premio de la crítica italiana, nominación al León de Oro)

«Brando y Kazan... cambiaron para siempre la interpretación en el cine americano.»

Roger Ebert, crítico, 1999

i

Esta es la única película no musical para la que Leonard Bernstein compuso una banda sonora.

La ley del silencio Elia Kazan, 1954
On the Waterfront

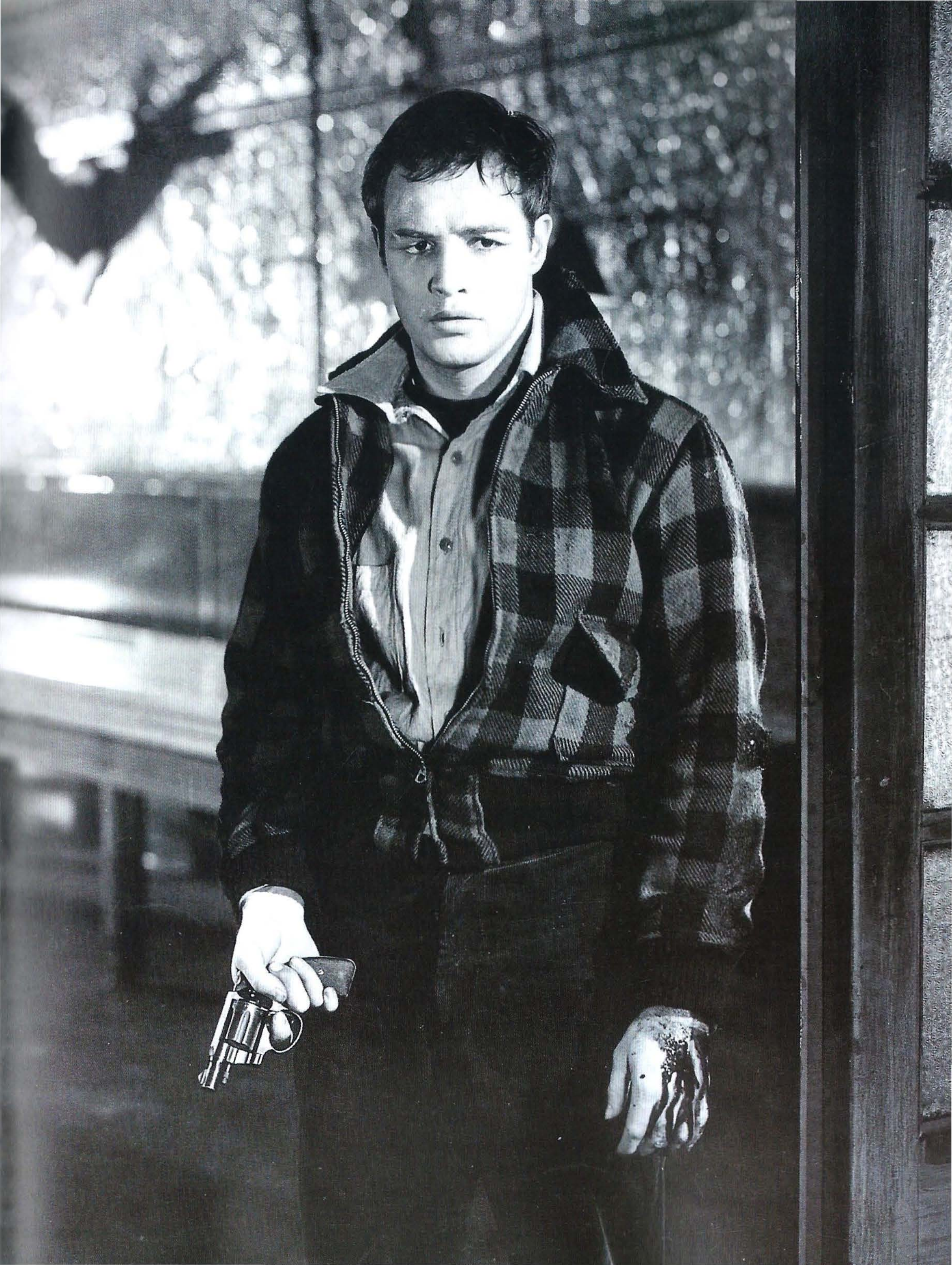
«Yo podría tener clase. Podría ser boxeador. Podría ser alguien, en lugar de ser un don nadie, que es lo que soy, aceptémoslo.» *La ley del silencio*, una de las mejores películas americanas de todos los tiempos, se ubica en una tierra sacudida por las traiciones y la paranoia del terror anticomunista. Mordaz y tierna a un tiempo, esta película pasó en Hollywood como una nueva forma de realismo social, en gran medida gracias a las imborrables actuaciones de los integrantes de una generación de posguerra formada en los teatros de Nueva York según el método naturalista y del Actors Studio.

El sensible, aunque un tanto lento, Terry Malloy (Marlon Brando; nunca ha estado más guapo), boxeador fracasado convertido en estibador portuario y chico de los recados para el corrupto jefe del sindicato, Johnny Friendly (Lee J. Cobbs), está preocupado por el papel de tonto que le ha tocado en el asesinato de un estibador descontento. Su sentimiento de culpa se ve exacerbado cuando se enamora de la hermana del muerto, Edie Doyle (Eva Marie Saint en debut), pero su crisis de iluminación se produce cuando a él también le traicionan; y lo que es más descorazonador: es su propio hermano mayor, el más listo Charley (Rod Steiger), mano derecha y abogado de Friendly. Después de que Edie se avergüence de la inicial ineficacia del párroco (Karl Malden) a la hora de liderar la cruzada contra el chantaje del sindicato portuario, la intimidación de Friendly se hace más mortífera. Terry desafía el código de silencio y testifica en una comisión del Congreso. A pesar de haber hecho lo correcto, Terry sufre el ostracismo por «chivato» por parte de la comunidad de estibadores y sufrirá una paliza en los muelles antes de que sus temerosos camaradas le sigan y rompan el cerco a que Friendly tenía sometidas sus vidas y sus trabajos.

La película se inspiró en la serie de artículos de Malcom Johnson «Crime on the Waterfront», que sacaba a la luz los chantajes en los muelles de Nueva York y Nueva Jersey. El autor teatral Arthur Miller empezó a trabajar en el guión a petición de Elia Kazan. Pero cuando Kazan testificó ante el Comité de Actividades Antiamericanas, Miller rompió con él. Kazan se lo pidió entonces a un colega y «leal testigo», el escritor Budd Schulberg. Ambos sufrieron un daño permanente y *La ley del silencio* se utiliza para justificarlo o defenderlo. Kazan admitió que se identificaba con el conflicto de lealtades de Terry Malloy. Aparte de las simpatías de cada uno, el doloroso trasfondo basado en una historia real le otorgó a la película un centro de emocionalidad verídica y conmovedora por el realismo de sus temas y el naturalismo de sus interpretaciones (con una evocadora banda sonora de Leonard Bernstein).

La clásica escena en la que Terry se enfrenta a Charley en la parte trasera de un taxi es una de las más citadas, pero hay otros muchos momentos inolvidables: Brando jugueteando con el guante de Saint, colocándoselo en su propia mano; Terry al descubrir que el chico del vecindario que le admiraba ha matado a todas sus queridas palomas; Terry llamando a la puerta de Edie y forzándola a admitir su amor mientras se tumban en el suelo besándose con desesperación.

Una película que sigue siendo un inmejorable retrato de la traición. **AE**





Italia (Ponti-De Laurentiis), 94 min, b/n
Idioma italiano
Producción Dino De Laurentiis, Carlo Ponti
Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli
Fotografía Otello Martelli, Carlo Carlini
Música Nino Rota
Intérpretes Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere, Livia Venturini
Oscar Italia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Federico Fellini, Tullio Pinelli (guión)
Festival de Venecia Federico Fellini (León de Plata, nominación al León de Oro)

1954

«La Strada *es el catálogo completo de todo mi universo mitológico.*»

Federico Fellini, 1965

La Strada Federico Fellini, 1954

La Strada es la cuarta película de Federico Fellini, y fue la que sentó las bases de su reputación a nivel internacional. Protagonizada por Anthony Quinn como Zampano, el Forzudo, y la esposa de Fellini, Giulietta Masina, como la ingenua Gelsomina, es una historia de amor y celos con el trasfondo del circo, ámbito al que Fellini acudiría más de una vez. El rutinario número de Zampano consiste en romper unas cadenas con las que rodea su pecho. Necesita una ayudante, y así compra los servicios de Gelsomina, pagándole a su madre, pará que le acompañe en la carretera. Ella actúa de payaso, y sus gestos tienen un deje chaplinesco. Cuando se unen a una compañía circense, Gelsomina se siente fascinada temporalmente por un acróbata, el Loco, interpretado por Richard Baseheart. Aunque Zampano trata muy mal a la chica, se siente celoso del Loco y sus acciones al respecto dirigen la película hacia su conclusión.

Se ha dicho que el estilo de fábula de *La Strada* inició el cambio del neorrealismo de posguerra que había dominado el cine italiano, un movimiento con el que Fellini había estado muy implicado como guionista. Aunque rodada en localizaciones, la acción de la película podría desarrollarse en el presente o de aquí a cien años. Zampano y Gelsomina son arquetipos, simples personajes impulsados por las emociones y los deseos más elementales.

La acción se desarrolla como si estuviese predeterminada, y los personajes no hacen sino seguir su destino, lo que la convierte en una historia trágica. El retrato de Masina de la explotada pero valerosa Gelsomina definiría sus personajes en la pantalla en posteriores películas de Fellini, y en gran parte del resto de sus trabajos como actriz. Quinn resulta igualmente inolvidable como el bruto forzudo, incapaz de entender sus propios sentimientos hacia Gelsomina. Ambos actores destacaron la diferencia entre la interpretación de sus personajes y la realidad de sus vidas.

A lo largo de su carrera, Fellini se sintió fascinado por la tensión entre el aspecto teatral de los personajes y su inexplorada y compleja vida interior. *La Strada* ganó el Oscar a la mejor película de habla no inglesa y, muy probablemente, sea la más accesible y querida de las obras del director italiano.

Los esnobs y los sofisticados, sin embargo, no escogerían esta compleja y conmovedora película, que sigue proporcionando nuevas percepciones e ideas cada vez que se ve. **RH**

i

Según Fellini, Walt Disney manifestó su interés por hacer una película animada sobre Gelsomina.



Las diabólicas Henri-Georges Clouzot, 1954
Les diaboliques

Francia (Filmsonor,Vera), 114 min, b/n
Idioma francés
Producción Henri-Georges Clouzot
Guión Henri-Georges Clouzot, Jérôme Géronimi, Frédéric Grendel, René Masson basado en la novela *Celle qui n'était plus de* Pierre Boileau y Thomas Narcejac
Fotografía Armand Thirard
Música Georges Van Parys
Intérpretes Simone Signoret, Véra Clouzot, Paul Meurisse, Charles Vanel, Jean Brochard, Pierre Larquey, Michel Serrault, Thérèse Dorny, Noël Roquevert, Yves-Marie Maurin, Georges Poujouly, Georges Chamarat, Jacques Varennes, Robert Dalban, Jean Lefebvre

En una perdida escuela pública provincial, las pasiones homicidas corren bajo la superficie. La molesta y débil esposa (Véra Clouzot) y la misteriosa y sensual novia (Simone Signoret) del sádico director (Paul Meurisse) matan a este último y lanzan el cadáver a la piscina cubierta de hierbajos. Cuando vacían la piscina, el cuerpo ha desaparecido y las mujeres empiezan a perder la cabeza, especialmente cuando uno de los alumnos afirma haber visto un fantasma. Muy pronto, las mujeres empiezan a ver cosas, y algo horrible aparece en un lavabo.

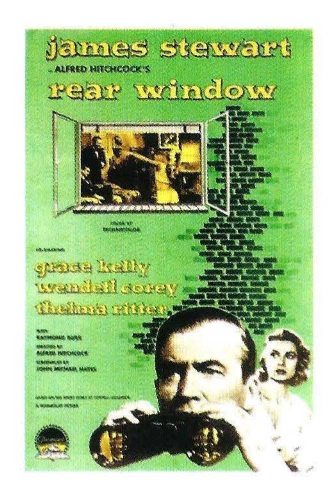
Las diabólicas, un éxito internacional del año 1954, ha perdido muy poco de su poder para inquietar, a pesar de que docenas de películas (por ejemplo, *Trampa de muerte*, *Canción de cuna para un cadáver*) se han apropiado de la historia y han convertido en familiares los momentos más soprendentes. Henri-Georges Clouzot dirige con una gris crueldad que combina un enrevesada historia propia de Hitchcock (se rumorea que el maestro tuvo que hacer *Psicosis* para recuperar la corona de rey del suspense que había perdido a manos de Clouzot) con tres interpretaciones principales muy fuertes y un entorno maravillosamente sórdido. La película tiene escenas de horror físico (un truco con unas lentes de contacto es escalofriante e inolvidable), pero Clouzot combina también esos momentos escalofriantes con incidencias de una repugnancia más habitual, como cuando Meurisse obliga a su esposa a comerse la desagradable comida del colegio. **KN**

Ha nacido una estrella George Cukor, 1954
A Star is Born

EE.UU. (Transcona, Warner Bros.), 181 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Vern Alves, Sidney Luft
Guión Moss Hart, basado en el guión de Alan Campbell y Dorothy Parker de 1937, obra de William A. Wellman
Fotografía Sam Leavitt
Música Harold Arlen, Ray Heindorf
Intérpretes Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tommy Noonan, Lucy Marlow, Amanda Blake, Irving Bacon, Hazel Shermet
Nominaciones al Oscar James Mason (actor), Judy Garland (actriz), Malcolm C. Bert, Gene Allen, Irene Sharaff, George James Hopkins (dirección artística), Jean Louis Mary, Ann Nyberg, Irene Sharaff (vestuario), Ray Heindorf (banda sonora), Harold Arlen, Ira Gershwin (canción)

La tercera es la mejor de las cuatro películas (y la segunda dirigida por George Cukor) sobre el fracaso de un matrimonio debido a la meteórica ascensión al estrellato de la joven esposa y la autodestrucción del ídolo/mentor caído al que ama. La película de William Wellman, de 1937, que protagonizaron Fredric March y Janet Gaynor, sigue siendo un drama conmovedor; la versión rock de 1976 con Barbra Streisand y Kris Kristofferson solo resulta memorable por las canciones que canta ella. Pero el musical de Cukor, con Judy Garland (en un triunfal retorno) y James Mason, ambos estupendos, abrió una nueva brecha en el terreno del género musical impulsando la narración dramática con canciones; en particular en la torturada «The Man That Got Away», de Garland, y el número «Born in a Trunk». Insuperable fue el Norman Maine de Mason, fascinante en su ebria representación en los premios de la Academia.

La película, una parcial sátira de Hollywood —sorprendente en la transformación que el estudio hizo de la sencilla Esther Blodgett para convertirla en la glamourosa Vicky Lester, con mucha ironía unieron en los carteles publicitarios a Esther y Norman—, es una hermosa mezcla de música, genialidad y tragedia romántica, realizada con total convicción. En 1983, se recuperaron más de veinte minutos que habían sido cortados, que incluían dos números escritos para Garland por Harold Arlen e Ira Gershwin. **AE**



EE.UU. (Paramount, Patron), 112 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Alfred Hitchcock
Guión John Michael Hayes, basado en la obra *It had to be Murder* de Cornell Woolrich
Fotografía Robert Burks
Música Franz Waxman
Intérpretes James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Ross Bagdasarian, Georgine Darcy, Sara Berner, Frank Cady, Jesslyn Fax, Rand Harper, Irene Winston, Havis Davenport
Nominaciones al Oscar Alfred Hitchcock (director), John Michael Hayes (guión), Robert Burks (fotografía), Loren L. Ryder (sonido)

«Me pregunto si es ético observar a un hombre con binoculares y un teleobjetivo. ¿Crees que lo es, incluso aunque demuestres que no cometió un crimen?

L. B. «Jeff» Jeffries (James Stewart)

i

Todos los apartamentos del edificio que servía de plató tenían electricidad y agua corriente, y eran habitables.

1954

La ventana indiscreta Alfred Hitchcock, 1954

Rear Window

Apoteosis de todas sus habituales y apenas ocultas fijaciones sexuales, *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock, también es (con la posible excepción de *Vértigo*, de 1958) la fusión más exitosa de entretenimiento, intriga y psicología en la destacada carrera del director. Fascinante estudio de la obsesión y el voyeurismo —*La ventana indiscreta* combina un reparto perfecto, un guión perfecto y un perfecto decorado—, es incluso mejor que la suma de sus partes.

Para tener total libertad de movimientos, Hitchcock construyó una intrincada réplica de un edificio atestado y constantemente animado de apartamentos de Nueva York, así como su igualmente movido patio interior. Cada ventana ofrece una mirada en el interior de otra vida y, de hecho, cuenta una historia. En una de ellas, un compositor aporrea su piano mientras lucha con su último trabajo. En otra, una bailarina practica de forma compulsiva. En uno de los apartamentos vive una mujer solitaria, desafortunada en el amor, y en otro una pareja de recién casados.

L.B. «Jeff» Jeffries (James Stewart) es un exitoso fotoperiodista inactivo debido a que tiene rota una pierna. Encadenado a su silla de ruedas durante todo el día, no tiene nada mejor que hacer que espiar a sus vecinos. O al menos eso es lo que él dice, porque su novia, una modelo de pasarela (y su futura esposa), Lisa (interpretada por una Grace Kelly sorprendentemente carnal), y su malhumorada portera Stella (Thelma Ritter), saben que es un adicto a las emociones del voyeurismo.

La idea de que alguien pueda apartar sus ojos de un personaje tan hermoso y luminoso como Lisa resulta difícil de creer, hasta que Jeff empieza a sospechar que uno de sus vecinos (un ceñudo Raymond Burr) ha asesinado a su esposa. Jeff no tarda en hacer que Lisa y Stella se interesen por el misterio, para estudiar de forma obsesiva el comportamiento del personaje interpretado por Burr en busca de signos que indiquen su culpa. Pero a medida que avanza la furtiva investigación de Jeff, también lo hacen las historias del resto de vecinos, ajenos a la vil trama que posiblemente se esté desarrollando en la puerta de al lado.

La ventana indiscreta está construida con tanta precisión como el decorado en el que se rodó. Verla es como observar un ecosistema vivo y palpitante, con la emoción añadida de un misterioso asesinato sacado a la luz. Hitchcock se regodea en este escenario de corte posmoderno: nosotros, los espectadores, nos vemos hechizados por las acciones de esos personajes, que a su vez están hechizados por las acciones de los otros personajes. Es un obsesivo círculo vicioso aderezado con humor negro y una pizca de sexualidad.

De hecho, aunque el entrometido Jeff tal vez descubre un asesinato en su edificio urbano, los numerosos romances que tienen lugar en los otros apartamentos es lo primero que llama su atención desde su observatorio sobre el patio. Es del todo irónico que sus obsesiones con las vidas amorosas de sus vecinos eviten que sea consciente del romántico interés de Lisa. El soltero que habita en Jeff mira a sus vecinos como excusa para frenar los avances de Lisa. Solo cuando sus acciones la ponen en peligro, comprende finalmente que lo que tenía delante de sus narices era mejor que cualquier cosa que pudiese ver desde la ventana. **JKL**





Italia (Lux), 117 min, tecnicolor
Idioma inglés, italiano
Producción Domenico Forges Davanzati
Guión Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Paul Bowles, Suso Cecchi d'Amico, Giorgio Prosperi, Luchino Visconti, Tennessee Williams, basado en la novela de Camillo Boito
Fotografía Aldo Graziati, Robert Krasker
Música Anton Bruckner
Intérpretes Alida Valli, Farley Granger, Heinz Moog, Rina Morelli, Christian Marquand, Sergio Fantoni, Tino Bianchi, Ernst Nadherny, Tonio Selwart, Marcella Mariani, Massimo Girotti
Festival de Venecia Luchino Visconti (nominación al León de Oro)

«Una extraordinaria película de Visconti, otra obra maestra del neorrealismo.»

Martin Scorsese, 2012

Senso Luchino Visconti, 1954

Senso fue la tercera película de Luchino Visconti y la primera que rodó en color. Ambientada en las Venecia y Verona de 1860, durante la inminente expulsión de los Austrias por Giuseppe Garibaldi y la creación del moderno Estado italiano, significó un distanciamiento de los ambientes de clase media, habituales en las primeras películas del director; *Obsesión* (1942) y *La Terra Trema* (1948). Sin embargo, la manifiesta teatralidad de *Senso* no difiere tanto de las extravagantes pasiones de *Obsesión*, ni tampoco es menos «auténtica» por sus suntuosos y aristocráticos decorados (el director insistió en que se cortaran cada día flores frescas para cada habitación del decorado, estuvieran o no filmando allí).

Alida Valli es la condesa Livia Sepieri, una partidaria de Garibaldi que intercede en nombre de su primo, cuando este desafía temerariamente en duelo a un oficial austríaco. El teniente Franz Mahler (Farley Granger) elude el reto. Un atractivo, encantador e inmoral Mahler seduce a la condesa, que, por su amor, traicionará a su esposo, su honor e incluso a su patria.

En los títulos de crédito del guión aparecen Tennessee Williams y Paul Bowles —entre un total de seis escritores—; *Senso* es sin duda un melodrama de la clase alta. Valli, una actriz de ojos centelleantes y amplia sonrisa, que ya no era ninguna jovencita, apenas parece dar crédito a sus propias acciones cuando prescinde de toda cautela y lo apuesta todo a un personaje irresponsable que no oculta su propia cobardía. (En Estados Unidos la película se rebautizó *The Wanton Countess,* algo así como *La condesa ligera*, para su estreno tardío.) Farley Granger está aún mejor, sobre todo en la escena del clímax en la que expresa todo el odio que siente hacia sí mismo. Este tipo de relaciones desequilibradas y sadomasoquistas se repiten en posteriores películas de Visconti, en concreto en *The Damned* (1969) y *Muerte en Venecia* (1971), pero en ninguna se muestra con tanta crueldad.

Senso empieza en la ópera y la partitura de Anton Bruckner acompaña los momentos dramáticos más álgidos con un estruendo operístico. «Me gusta mucho la ópera, excepto cuando ocurre fuera del escenario», comenta la condesa, mientras intenta disuadir a Mahler para que rechace el reto de su primo. Es evidente que el director más famoso de ópera italiano, Visconti, no compartía esa opinión. **TCh**

i

Parece ser que Visconti insistió en que hubiera flores frescas en cada estancia del plató, incluso aunque no se estuviera rodando en ellas.



Filón de plata Allan Dwan, 1954
Silver Lode

EE.UU. (Pinecrest), 81 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Benedict Bogeaus
Guión Karen DeWolf
Fotografía John Alton
Música Louis Forbes
Intérpretes John Payne, Lizabeth Scott, Dan Duryea, Dolores Moran, Emile Meyer, Robert Warwick, John Hudson, Harry Carey Jr., Alan Hale Jr.

En este apasionante western, John Payne interpreta el papel de Dan Ballard, un respetado y querido ranchero de una pequeña población en la que vive desde hace dos años. Durante la celebración del 4 de julio, cuatro jinetes llegan a la ciudad, guiados por un belicoso y desagradable matón (Dan Duryea) que dice ser *marshal* de Estados Unidos con orden de arrestar a Ballard por asesinato. En el curso de la acción (cuyo lapso equivale a la duración de la película), los ciudadanos se oponen a Ballard, y organizan una partida para darle caza, mientras él se esfuerza en demostrar su inocencia.

Filón de plata es la película de Allan Dwan por excelencia: concisa, sencilla, original, fluida, irónica, poco espectacular, y hermosa. Probablemente ningún western ofrece más tiros a través de las ventanas (a Dwan le gustaba construir escenas con gran detalle y acentuar situaciones en las que los personajes se observan unos a otros), y pocos hacen tan espléndido uso de la arquitectura y la decoración de la ciudad del oeste hollywoodiense. En una sola sorprendente toma, la cámara de Dwan sigue a Payne mientras cruza corriendo cuatro manzanas de la ciudad. Gracias a la destreza visual del director (y al genio de la iluminación John Alton), *Filón de plata* es uno de los mejores westerns, de entre tantos injustamente menospreciados, del cine americano. **CFu**

La condesa descalza Joseph L. Mankiewicz, 1954
The Barefoot Contessa

EE.UU., Italia (Figaro, Rizzoli-Haggiag), 128 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Franco Magli
Guión Joseph L. Mankiewicz
Fotografía Jack Cardiff
Música Mario Nascimbene
Intérpretes Humphrey Bogart, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Marius Goring, Valentina Cortese, Rossano Brazzi, Elizabeth Sellars, Warren Stevens, Franco Interlenghi, Mari Aldon, Alberto Rabagliati, Enzo Staiola, Maria Zanoli, Renato Chiantoni, Bill Fraser
Oscar Edmond O'Brien (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Joseph L. Mankiewicz (guión)

El atractivo superficial de *La condesa descalza* son: Ava Gardner en su papel más glamouroso como la estrella, azote de los ricos, María Vargas, junto a Humphrey Bogart de lo más ácido y tierno como el director de cine Harry Dawes; el flujo de líneas de diálogo dignas de ser citadas («Nunca es tarde para desarrollar un personaje»); y las intrigantes alusiones a la vida real de los famosos.

La película le debe mucho a *Ciudadano Kane* (1941), a la estructura en forma de mosaico que ofrece diferentes puntos de vista sobre un personaje; afirmando lo inescrutable de una personalidad. Tras el «trampolín» inicial que es el funeral de María, seguirán ocho flashbacks de cuatro narradores diferentes. Mucho antes de *Pulp Fiction* (1994), Mankiewicz aporta una secuencia, la transición de Maria desde Bravano (Marius Goring) hasta Vincenzo (Rossano Brazzi) desde dos puntos de vista.

Retrata tres mundos sociales distintos —el del espectáculo hollywoodiense, el del ocio francés, y la aristocracia italiana— cada uno igualmente cerrado, decadente, y moribundo. En esta suite sobre el desmoronamiento resonaba el retrato del mundo del teatro que Mankiewicz realizó en 1950, *Eva al desnudo*. A pesar de que se critican sus películas por su carácter teatral y su excesiva palabrería, la riqueza y la coherencia de *La condesa descalza* radica en su metáfora del mundo del espectáculo teatral. La firma de Mankiewicz son sus «congelados», cuando la trama se detiene y un narrador nos habla de un personaje y del pasado de cada uno de los «jugadores» sentados a la mesa. **AM**





Japón (Toho), 155 min, b/n
Idioma japonés
Producción Sojiro Motoki
Guión Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
Fotografía Asakazu Nakai
Música Fumio Hayasaka
Intérpretes Takashi Shimura, Toshirô Mifune, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke Katô, Isao Kimura, Keiko Tsushima, Yukiko Shimazaki, Kamatari Fujiwara, Yoshio Kosugi, Bokuzen Hidari, Yoshio Tsuchiya, Kokuten Kodo, Jiro Kumagai
Nominaciones al Oscar So Matsuyama (dirección artística), Kôhei Ezaki (vestuario)
Festival de Venecia Akira Kurosawa (León de Plata)

«Los siete samurais *es larga; es brutal; no siempre es fácil de seguir. Pero es magnífica.*»

Dilys Powell, *Sunday Times,* 1955

i

George Lucas se vio muy influido por Kurosawa, y muchos guiños de *Los siete samurais* aparecen en *La guerra de las galaxias.*

Los siete samurais Akira Kurosawa, 1954

Shichinin no Samurai

Akira Kurosawa es el director japonés más conocido. Su drama épico *Los siete samurais*, emocionante y terriblemente humano, es su obra maestra más reconocida a nivel popular y más vista. El entusiasta, aunque menos profundo, remake de Hollywood, *Los siete magníficos* (1960), es el más exitoso de los muchos westerns inspirados por el trabajo de Kurosawa; incluidos *Cuatro confesiones*, una reelaboración de *Rashomon* (1950), y el definitorio espagheti western *Por un puñado de dólares* (1964), extraído casi palabra por palabra de *Yojimbo* (1961) de manos de Sergio Leone. El cruce cultural es un delicioso testimonio del universal vocabulario y atractivo del cine. Kurosawa se inspiró en los westerns de John Ford y llevó a cabo un atrevido alejamiento de las limitaciones tradicionales del *jidai-geki* japonés, películas de época que centraban el énfasis en la lucha de espadas en un Japón medieval retratado como tierra fantástica. *Los siete samurais* contiene acción, incidentes cómicos, contratiempos, drama social, un hermoso desarrollo de los personajes y conflicto entre el deber y el deseo, todo ello tratado con un inmaculado realismo.

Los habitantes de un pobre pueblo de campesinos, a merced de los bandidos que regresan cada año para violar, matar y robar todo lo posible, toman la decisión radical de enfrentarse a los bandidos contratando a unos *ronin* (samurais sin maestro, itinerantes) para que les salven. A pesar de que solo pueden ofrecer escasas cantidades de arroz como pago, los nerviosos emisarios enviados en busca de las espadas a sueldo tienen suerte y encuentran a Kambei (Takashi Shimura), un hombre honorable y compasivo resignado a cumplir con el deber, a pesar de saber que no ganará nada con ello. Este personaje, en gran medida representante de la figura del héroe, recluta a cinco trotamundos dispuestos a pelear por comida o por diversión, incluido un viejo amigo de buen corazón, un joven discípulo, y un maestro espadachín de pocas palabras. El joven Kikuchiyo (Toshiro Mifune), emocional, impulsivo y bromista, es rechazado por los veteranos, pero los campesinos lo hacen pasar por samurai igualmente, deseoso de probarse a sí mismo y de impresionar a Kambei. Los campesinos tratan a los samurais con desconfianza, pero poco a poco va tomando forma una especie de historia de amor, los niños están fascinados por sus héroes, y Kambei organiza una esforzada resistencia que sorprende, enfurece y finalmente acaba con los invasores.

La película no pierde nunca la tensión, es ágil y económica, pues carece de exposiciones innecesarias. Evoca el misterio y mantiene cierto aire inquietante; con rápidos planos que muestran la búsqueda de potenciales protectores por parte de los campesinos hasta poner el caso en manos de Kambei. Hay muchas escenas de sobrecogedor poder visual y emocional: una mujer moribunda sale a rastras de un molino en llamas y le tiende su hijo pequeño a Kikuchiyo, que se sienta junto al arroyo completamente conmocionado y se echa a llorar. «Este niño soy yo. Lo mismo me ocurrió a mí.» La rueda del molino, en llamas, cae a su espalda. Pero el momento más espectacular de la película es su resolución: los tres supervivientes observan las tumbas de sus camaradas mientras los olvidadizos campesinos centran toda su atención en el agradable ritual de plantar el arroz. **AE**



Japón (Daiei), 120 min, b/n
Idioma japonés
Producción Masaichi Nagata
Guión Yahiro Fuji, Ogai Mori, Yoshikata Yoda, basado en un cuento de Ogai Mori
Fotografía Kazuo Miyagawa
Música Fumio Hayasaka, Tamekichi Mochizuki, Kanahichi Odera
Intérpretes Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi, Kyôko Kagawa, Eitarô Shindô, Akitake Kôno, Masao Shimizu, Ken Mitsuda, Kazukimi Okuni, Yôko Kosono, Noriko Tachibana, Ichirô Sugai, Teruko Omi, Masahiko Kato, Keiko Enami, Bontarô Akemi
Festival de Venecia Kenji Mizoguchi (León de Plata)

«El intendente Sanshô *es una cinta de sobrecogedora belleza visual.*»

Roger Greenspun,
***The New York Times*, 1969**

i
En 1990, el director Terence Malick recibió el encargo de escribir un guión teatral para *El intendente Sanshô.*

El intendente Sanshô Kenji Mizoguchi, 1954

Sanshô Dayû

«Sin compasión, un hombre ya no es humano» dice Taira (Masao Shimizu), un gobernador del Japón medieval, desterrado por su política liberal, a su hijo Zushiô. Junto con su madre Tamaki (la gran Kinuyo Tanaka) y su hermana Anju, Zushiô huye de la propiedad de su familia; traicionados por una sacerdotisa, Zushiô y Anju son enviados a un enorme campo de trabajo de esclavos que dirige Sanshô (Eitarô Shindo), tristemente famoso por su crueldad, mientras raptan a su madre y la obligan a prostituirse en una isla remota. Así empieza uno de los viajes emocionales y filosóficos más grandes que se hayan hecho en el cine. Posiblemente se trate del punto culminante de una ininterrumpida serie de obras maestras realizadas por Kenji Mizoguchi poco antes de su muerte. Sanshô representa la perfección de un estilo visual, basado en largas secuencias de complejas puestas en escena, acompasadas por deslizantes movimientos de cámara, que Mizoguchi ya había empezado a desarrollar en los años treinta del siglo XX.

Tras este inicio desgarrador, la historia da un salto de varios años en el tiempo. El Zushiô adulto (Yoshiaki Hanayagi), fuerte pero emocionalmente destruido, se ha convertido en uno de los esbirros de confianza de Sanshô; con crueldad impasible cumple órdenes de tortura y mutilación. Un día, Zushiô recibe la orden de abandonar a una anciana enferma en los extramuros del recinto para que muera; Anju (Kyôko Kagawa) le sigue con el pretexto de ayudarle, cuando de pronto un accidente insignificante —los dos se caen al intentar romper la rama de un árbol— conjura un recuerdo de la infancia que compartieron antes de ser esclavizados. De repente, Zushiô se da cuenta del monstruo en que se ha convertido; él y Anju deciden huir, pero, temiendo que les atrapen si permanecen juntos, Anju se sacrifica para que su hermano pueda fugarse.

Zushiô escapa y con el tiempo logra recuperar el prestigio de su noble familia. Regresa, ahora como funcionario, al campo de Sanshô; después de destituirlo, devuelve el campo de esclavos a los internos, que lo queman en una notable escena de frenesí orgiástico. Zushiô abandona su cargo oficial y emprende la búsqueda de su madre. Años antes, él y Anju habían oído una historia sobre una vieja y tullida prostituta que vivía en una isla y constantemente entonaba un lamento sobre sus hijos perdidos; viaja a la isla y, en una solitaria playa, se reencuentra con su madre. Zushiô se desmorona y le pide perdón por el mal que ha hecho, pero ella le consuela diciendo que su padre habría estado orgulloso de que fuera fiel a sus enseñanzas.

Si en ese instante no está usted llorando a lágrima viva, es que no tiene corazón. La visión del mundo de Mizoguchi es negra como boca de lobo: violencia, traición y crueldad están a la orden del día. Cambiar, no es posible, solo oponerse permaneciendo fiel a un ideal. La lucha entre el bien y el mal es, en definitiva, una batalla que se libra contra uno mismo y en la magnífica secuencia final, cuando madre e hijo se abrazan sollozando, se percibe que su amor es la fuerza más poderosa del universo; aun cuando el amor no pueda conquistar el mundo, puede trascenderlo. **RP**



Carmen Jones Otto Preminger, 1954

EE.UU. (Fox, Carlyle), 105 min, color
Idioma inglés
Producción Otto Preminger
Guión Harry Kleiner, basado en la novela *Carmen* de Prosper Mérimée
Fotografía Sam Leavitt
Música Georges Bizet, Oscar Hammerstein
Intérpretes Harry Belafonte, Dorothy Dandridge, Pearl Bailey, Olga James, Joe Adams, Brock Peters, Roy Glenn, Nick Stewart, Diahann Carroll, LeVern Hutcherson, Marilyn Horne, Marvin Hayes
Nominaciones al Oscar Dorothy Dandridge (actriz), Herschel Burke Gilbert (banda sonora)
Festival de Berlín Otto Preminger (Oso de Bronce)

La legendariamente hermosa y turbulenta actriz afroamericana Dorothy Dandridge, como tantas mujeres consideradas sex symbols, en vida fue víctima de su belleza y tras su desaparición permanece sepultada bajo su propia mitología.

En este sentido, *Carmen Jones* es la encarnación más pura del conocido personaje literario y persiste en el imaginario colectivo mucho después de su muerte.

Basada en la ópera de Bizet, *Carmen Jones* es la historia de una ávida y ambiciosa joven (Dandridge) cuyo narcisismo y codicia llevan a Joe (Harry Belafonte), un buen hombre que la quiere de verdad, a la destrucción. Abundan las canciones clásicas (la música y el libreto son del legendario Oscar Hammerstein), el reparto es de primera con Pearl Bailey y la joven Diahann Carroll, y los sensacionales números musicales (la mayoría rodados en tomas únicas por el director Otto Preminger) son esenciales para la cinta.

Tan impecable como la dirección, el equipo y el reparto, resulta el personaje Dandridge. Su Carmen es una de las diosas del sexo más crueles y devastadoras que se han filmado jamás: sus impresionantes andares felinos, las curvas de su cuerpo, el brillo de sus ojos y la mezcla de lascivia y desdén hacia los hombres que caen en su trampa confluyen en una criatura irreal.

La apasionada interpretación de Dorothy Dandridge eleva una excelente película al reino de lo clásico. **EH**

i

Tras presenciar la prueba de cámara de Dorothy Dandridge, Preminger declaró que era lo mejor que había visto nunca.



Johnny Guitar Nicholas Ray, 1954

EE.UU. (Republic), 110 min, trucolor
Idioma inglés
Producción Herbert J. Yates
Guión Philip Yordan, basado en la novela de Roy Chanslor
Fotografía Harry Stradling Sr.
Música Victor Young
Intérpretes Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge, Scott Brady, Ward Bond, Ben Cooper, Ernest Borgnine, John Carradine, Royal Dano, Frank Ferguson, Paul Fix, Rhys Williams, Ian MacDonald

El carácter melodramático de *Johnny Guitar* es tan evidente que algunos la encontrarán graciosa. Otros caerán bajo el hechizo de su hipnótico poder. Joan Crawford interpreta a Vienna, la propietaria de un *saloon* que se encuentra en unas tierras que necesita el ferrocarril. Mercedes McCambridge es Emma Small, la coqueta hija de un terrateniente, siempre vestida de negro, que bebe los vientos por Dancing Kid (Scott Brady) que, a su vez, está interesado en Vienna, que tiene otro hombre en su pasado: Johnny Guitar, interpretado por Sterling Hayden. Enloquecida por sus frustrados deseos, Emma lidera una pandilla de linchamiento para quemar el local de Vienna y colgar a Kid. Pero Vienna se mantiene firme. Al final, hay un duelo entre Emma y Vienna, el tipo de inversión de las convenciones que han llevado a algunos críticos a hablar de película feminista. También puede verse como una alegoría anti-McCarthy, contra la histeria y a favor de aquellos que tienen principios.

Sea cual sea su significado definitivo, la película, financiada por Republic, un estudio menor, es atrevidamente barroca en su uso de los colores fuertes, su valentía en el estilo de las actuaciones (especialmente destacable en el caso de Joan Crawford), y en la cautivadora belleza de su canción principal, cantada por la gran Peggy Lee. Si no puede con semejante artificio, tal vez sería mejor que viese un documental. **EB**

i

Como sus personajes, Joan Crawford y Mercedes McCambridge eran rivales irreconciliables detrás de la cámara.

La sal de la tierra Herbert J. Biberman, 1954
Salt of the Earth

EE.UU. (Independent, Intl Union of Mine, Mill & Smelter Workers), 94 min, b/n
Idioma inglés
Producción Adolfo Barela, Sonja Dahl Biberman, Paul Jarrico
Guión Michael Biberman, Michael Wilson
Fotografía Stanley Meredith, Leonard Stark
Música Sol Kaplan
Intérpretes Rosaura Revueltas, Will Geer, David Wolfe, Mervin Williams, David Sarvis, Juan Chacón, Henrietta Williams, Ernesto Velázquez, Ángela Sánchez, Joe T. Morales, Clorinda Alderette, Charles Coleman, Virginia Jencks, Clinton Jencks, Víctor Torres

Este clásico, raramente proyectado en las salas estadounidenses, es la única película independiente e importante hecha por comunistas en Estados Unidos. *La sal de la tierra,* una historia ficticia sobre mineros de cinc mexicano-americanos en Nuevo México en huelga contra la dirección estadounidense, presentó actitudes feministas completamente inusitadas en aquella época. La película es una idea del director en la lista negra Herbert Biberman, el guionista Michael Wilson, el productor y antiguo guionista Paul Jarrico y el compositor Sol Kaplan. Jarrito explicaba que, como habían sido expulsados de Hollywood por subversivos, cometieron un «crimen para hacerse merecedores del castigo» y realizaron una película subversiva. El resultado es propaganda de izquierdas, poderosa e inteligente, incluso cuando la película parezca ingenua o anticuada.

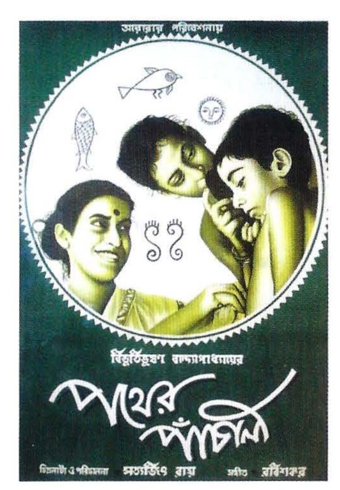
Estuvo ausente de los cines estadounidenses hasta 1965. En Europa fue muy exhibida y premiada, pero nunca recibió el reconocimiento merecido en su país de origen. Por desgracia, la crítica más conocida que se le hizo en Estados Unidos es de Paulina Kael tachando la película de «propagandística». Por acertada que esté Kael con respecto a algunos clichés izquierdistas de *La sal de la tierra*, extrae indiscriminadamente algunos de sus ejemplos del guión original y no de la película en sí, y no explica por qué sigue siendo tan actual después de medio siglo. **JRos**

Lola Montes Max Ophüls, 1955
Lola Montès

Francia/República Federal de Alemania (Florida, Gamma, Oska-Film), 110 min, eastmancolor
Idioma francés, inglés, alemán
Producción Albert Caraco
Guión Max Ophüls, Annette Wademant, Jacques Natanson, basado en la novela *La vie extraordinaire de Lola Montès* de Cécil Saint-Laurent
Fotografía Christian Matras
Música Georges Auric
Intérpretes Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Henri Guisol, Lise Delamare, Paulette Dubost, Oskar Werner, Jean Galland, Will Quadflieg, Héléna Manson, Germaine Delbat, Carl Esmond, Jacques Fayet, Friedrich Domin, Werner Finck

Max Ophüls, nacido en Alemania, naturalizado francés y de sensibilidad vienesa, era el cineasta ideal para filmar la vida de Lola Montes, una de las grandes *femmes fatales* cosmopolitas. Montes, bailarina y cortesana extraordinaria se abrió camino a través del escándalo en la Europa de mediados del siglo XIX, contándose entre sus amantes personajes como Franz Liszt y el rey Luis I de Baviera.

La película de Ophüls —que fue la última (y la única que rodó en color)—, no es una biografía convencional. Por el contrario, despliega un suntuoso espectáculo barroco, en parte circense, en parte histórico, plagado de flashbacks, mientras su famosa cámara móvil fisgonea entre el elaborado decorado. En el papel de protagonista, Martine Carol nos ofrece una triste actuación, emocionalmente débil, mientras el pensativo rey de Anton Walbrook prácticamente le roba la película. Pero, a pesar de todas sus limitaciones, Carol se ajusta a la concepción de Ophüls. Como siempre, su interés reside en la distancia que existe entre el ideal del amor y su realidad imperfecta y desencantada. Lola es simplemente un blanco pasivo en el que los hombres proyectan sus fantasías; su destino final, como atracción secundaria de un circo que vende sus besos a un dólar, reduce su profesión a la lógica más brutal. *Lola Montes*, un clásico *film maudit*, fue severamente mutilada por sus distribuidores y durante mucho tiempo fue imposible verla completa, pero una reciente restauración nos permite apreciar el canto del cisne de Ophüls en todo su esplendor. **PK**



India (Government of West Bengal), 115 min, b/n
Idioma bengalí
Guión Satyajit Ray, basado en la novela de Bibhutibhushan Bandyopadhyay
Fotografía Subrata Mitra
Música Ravi Shankar
Intérpretes Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Subir Bannerjee, Uma Das Gupta, Chunibala Devi, Runki Banerjee, Reba Devi, Aparna Devi, Haren Banerjee, Tulsi Chakraborty, Nibhanani Devi, Roma Ganguli, Binoy Mukherjee, Harimohan Nag, Kshirod Roy, Rama Gangopadhaya
Festival de Cannes Satyajit Ray (premio al documental humano, premio OCIC-mención especial)

«[Pather Panchali (El lamento del sendero)] *deslumbra al espectador presentando el mundo desde la perspectiva de un niño.*

Stuart Jeffries, ***The Guardian*, 2010**

i

Satyajit Ray leyó la novela *Pather Panchali* en 1943, cuando se encargaba de las ilustraciones para una nueva edición del libro.

Pather Panchali Satyajit Ray, 1955
(El lamento del sendero)

Basada en una novela clásica del escritor bengalí Bibhutibhushan Bandyopadhyay, *Pather Panchali*, la primera película de Satyajit Ray, llegaría a formar parte de una trilogía, junto con *Aparajito* (1957) y *El mundo de Apu* (1959). Ray, que en aquel tiempo trabajaba en una agencia publicitaria de Calcuta, tuvo que vencer grandes dificultades para reunir dinero para su película. Finalmente consiguió empezar a rodar, con la esperanza de persuadir a los patrocinadores de que le ayudaran a concluirla. Aunque en un principio el rodaje empezó en octubre de 1952, hasta principios de 1955 no pudo terminarse.

Apu (Subir Bannerjee) es un muchacho que crece en un remoto pueblo rural de Bengala. Sus padres son pobres y apenas pueden alimentar a Apu y a su hermana mayor Durga (Uma Das Gupta), y aún menos a la anciana Tía (Chunibala Devi) que vive con ellos. En una escena del principio, Durga roba unos mangos y se los da a Tía, pero la madre de la niña, Sarbajaya (Karina Bannerjee), la reprende. Más tarde, una vecina rica acusa a Durga de robarle un collar. Sarbajaya, avergonzada, echa a Durga de casa. No solo asistimos a la tristeza de madre e hija, sino también a la reacción de Apu, que se pone incondicionalmente del lado de su hermana.

Estos pequeños dramas están salpicados de tragedias mayores. Una de las escenas más conocidas se produce cuando los hermanos se pelean y Durga es reprendida por su madre. La niña escapa a campo través, seguida por Apu. Vemos un humo negro elevándose y luego un tren. Apu y Durga corren hacia él, excitados por la visión de un mundo que se abre más allá del pueblo. En el camino de regreso, mientras charlan y olvidan su pelea, se encuentran con Tía sentada en un bosquecillo de bambú. Cuando Durga la acaricia, se desploma. Tía se está muriendo.

Su padre, Harihar (Kanu Bannerjee), se va a la ciudad para intentar ganar algún dinero. Mientras está fuera, Durga contrae una pulmonía y muere. Su padre vuelve, exaltado por el éxito, con regalos para toda la familia, incluido un sari para Durga. Sarbajaya se derrumba y se echa a llorar. Harihar también se viene abajo por la pena. Vemos la cara de Apu escuchando el llanto de su padre.

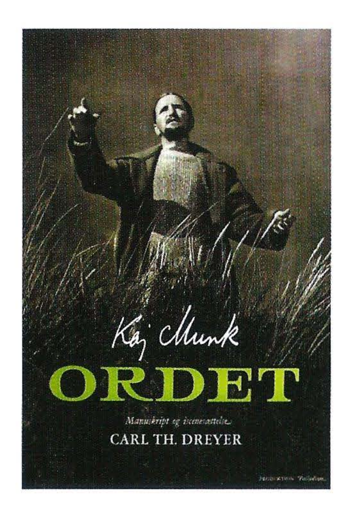
Finalmente Harihar decide llevar a la ciudad al resto de su familia. En una escena muy elocuente, mientras ayuda a limpiar la casa, Apu encuentra un collar escondido en un cuenco. Comprende que, al fin y al cabo, Durga lo robó; lo que agudiza su tristeza. Apu arroja el collar a un estanque, donde las algas lo envuelven.

La dirección de Ray posee una gran delicadeza, es capaz de expresar emociones fuertes y placer lírico. Pocos olvidarán la secuencia en la que Apu y Durga oyen al vendedor de dulces ambulante. Aunque no tienen dinero para comprar nada, trotan a su alrededor, seguidos a su vez por un perro curioso; la pequeña procesión se refleja en un charco de agua.

Ayudado por la música maravillosa de Ravi Shankar, *Pather Panchali* consiguió un éxito internacional y le valió a Ray el reconocimiento en el Festival de Cannes de 1956. **EB**



La palabra Carl Theodor Dreyer, 1955
Ordet



Dinamarca (Palladium), 126 min, b/n
Idioma danés
Producción Carl Theodor Dreyer, Erik Nielsen, Tage Nielsen
Guión Kaj Munk, basado en una obra del mismo autor
Fotografía Henning Bendtsen
Música Poul Schierbeck, Sylvia Schierbeck
Intérpretes Hanne Agesen, Kirsten Andreasen, Sylvia Eckhausen, Birgitte Federspiel, Ejner Federspiel, Emil Hass Christensen, Cay Kristiansen, Preben Lerdorff Rye, Henrik Malberg, Gerda Nielsen, Ann Elisabeth Rud, Ove Rud, Susanne Rud, Henry Skjær, Edith Trane
Festival de Venecia Carl Theodor Dreyer (León de Oro)

«Una obra extraña, maravillosa e impactante. Una vez la has visto, es imposible olvidarla.»

Dave Calhoun, *Time Out London*, 2012

Extraordinaria y posiblemente la más notable de este gran director, la adaptación de Carl Theodor Dreyer de la obra de Kaj Munk es una rareza cinematográfica en la que, con los medios más simples y sin ningún efecto especial, logra convencer al espectador de que puede suceder un milagro.

Ordet trata sobre los Borgen, una familia campesina muy unida, a la que acucian las tensiones fruto de numerosas discrepancias y desgracias; en particular el impredecible comportamiento de uno de los hermanos mayores, obsesionado por el estudio de la religión. No todo el mundo considera loco a Johannes (Preben Lerdorff Rye).

Cuando Inger (Birgitte Federspiel), la esposa de uno de los hermanos, muere, su hija le pide que haga volver a su madre, lo cual ocurre al final de la película. Dreyer deja que el espectador decida si su resurrección es fruto de la incapacidad científica para comprender lo improbable o de la fuerza de la fe, pero la escena resulta muy poderosa, precisamente porque se niega a explicar y a acelerar el motor dramático de la película, que resulta convincente gracias a su serenidad y a todo lo que la precede.

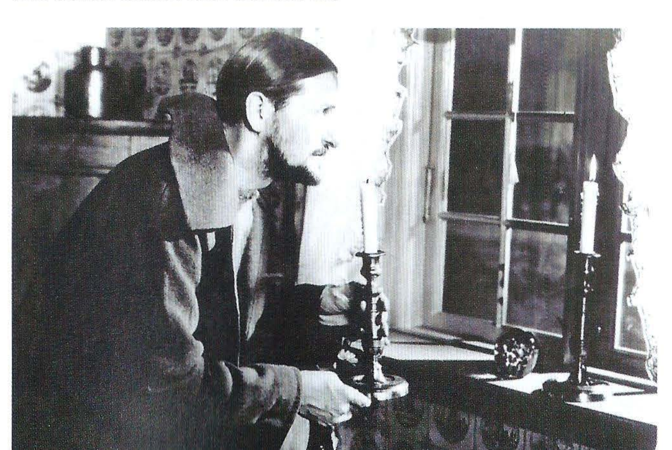
De hecho, este es en muchos aspectos el filme más «realista» y «naturalista» de los que tratan el poder de la fe, el amor (en todos los sentidos) y lo sobrenatural; Dreyer evita cualquier artificio. Las recortadas pero en extremo hermosas imágenes en blanco y negro de Henning Bendtsen dotan a la casa y los pastos de los Borgen de una cualidad luminosa, los ritmos sosegados de Dreyer, las tomas largas y una, engañosamente, sencilla *mise en scène* sugeriría que se trata de un simple drama sobre una familia campesina corriente. Solo la meliflua voz de Johannes desentona, al fin y al cabo no está bien de la cabeza.

Ahí reside la grandeza de *Ordet*, cuando ocurre el «milagro», la película se ha ganado nuestro respeto por su integridad: comprendemos a las personas que aparecen en la pantalla porque sus acciones, emociones, pensamientos y dudas son como las nuestras. Cuando Inger abre los ojos de nuevo, probablemente sentimos lo mismo que ellos: sorpresa, felicidad y auténtica maravilla.

Aunque *Ordet* no consiga convertirnos en creyentes, al menos habremos sido testigos de una película que puede ser considerada como una extraordinaria obra de arte. **GA**

i

La película consta de 114 tomas de un minuto de duración, y solo tres primeros planos.



Marty Delbert Mann, 1955

EE.UU. (Hecht, Hill & Lancaster, Steven), 91 min, b/n
Idioma inglés
Producción Harold Hecht
Guión Paddy Chayefski
Fotografía Joseph LaShelle
Música George Bassman, Harry Warren, Roy Webb
Intérpretes Ernest Borgnine, Betsy Blair, Esther Minciotti, Augusta Ciolli, Joe Mantell, Karen Steele, Jerry Paris
Oscar Harold Hecht (mejor película), Delbert Mann (director), Paddy Chayefski (guión), Ernest Borgnine (actor)
Nominaciones al Oscar Joe Mantell (actor de reparto), Betsy Blair (actriz de reparto), Ted Haworth, Walter M. Simonds, Robert Priestley (dirección artística), Joseph LaShelle (fotografía)
Festival de Cannes Delbert Mann (Palma de Oro y premio OCIC)

Durante la época dorada de la televisión, Paddy Chayefski escribió *Marty* para la pequeña pantalla, notable telefilm centrado en la vida corriente de un carnicero soltero. Chayefski adaptó el guión para la pantalla grande con Ernest Borgnine como estrella. Poco después, Marty Pilletti se convirtió en un caso célebre por buscar la felicidad fuera de los conformismos de mediados de los cincuenta.

Etiquetada como «¡La historia de amor de un héroe anónimo!», *Marty* encandiló al público con su relato de un hombre que vive con su madre, la clásica matriarca italiana. Yendo de ligoteo con su mejor amigo, Angie (Joe Mantell), conoce a Clara (Betsy Blair) y empiezan a salir. A pesar de los celos de su amigo, y los despectivos comentarios de la señora Pilletti (Esther Minciotti) Marty decide seguir con Clara porque se ha enamorado.

Descrito así, *Marty* parece aburrida, pero como retrato de la época, en especial de las neurosis de posguerra sobre la tranquilidad doméstica, es un documento de notable valor sociológico. Dejando al margen la política cultural vigente, la lucha de los solitarios por encontrar aceptación y amor es sin duda un tema interesante. Como sustento de la película, se cantan las alabanzas de lo cotidiano y la belleza de la vida. **GC-Q**

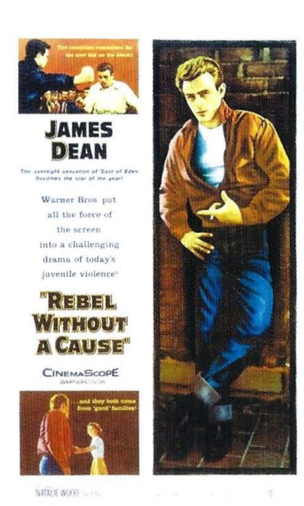
Cómicos en París Frank Tashlin, 1955
Artists and Models

EE.UU. (Paramount), 109 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Paul Nathan, Hal B. Wallis
Guión Don McGuire, Frank Tashlin, basado en el relato *Rock-A-Bye Baby* de Michael Davidson y Norman Lessine
Fotografía Daniel L. Fapp
Música Harry Warren
Intérpretes Dean Martin, Jerry Lewis, Shirley MacLaine, Dorothy Malone, Eddie Mayehoff, Eva Gabor, Anita Ekberg, George Winslow, Jack Elam, Herbert Rudley, Richard Shannon, Richard Webb, Alan Lee, Otto Waldis

Al igual que los melodramas de Douglas Sirk, las locas comedias de Frank Tashlin exageran, hasta la subversión, los valores populares de los años cincuenta del siglo XX en Estados Unidos. El terreno de Tashlin era la publicidad, la televisión, las películas y el mundo del espectáculo: al abrazar alegremente y satirizar tímidamente estos clichés y estereotipos, anticipó el Pop Art.

Cómicos en París, que proporcionó al dúo Dean Martin-Jerry Lewis su mejor interpretación en la pantalla, es una vertiginosa obra de autorreflexión sobre la ilusión del cine. Eugene Fullstack (Lewis) es un adicto a los cómics, cuyos coloristas sueños son transcritos —y vendidos en secreto— por Rick Todd (Martin). Dos mujeres les dan el contrapunto, la sensual diseñadora gráfica Abby (Dorothy Malone) y la veleidosa Bessie (Shirley MacLaine). El incesante e imaginativo juego de permutaciones y combinaciones que Tashlin hace entre estos cuatro personajes construye una magnífica obra de enredo burlesco: el delirante *détournement* de Eugene y Bessie de la balada hortera romántica «Inamorata».

Con una trama que se lanza sin previo aviso a una intriga de espionaje internacional (entra Eva Gabor) y una espléndida demostración musical («When you Pretend»), corresponde decir que la influencia de *Cómicos en París* se refleja en el alegre modernismo de Jacques Rivette (*Celine et Julie vont en bateau*), P.T. Anderson (*Punch-Drunk Love*) y Yahoo Serious de Australia (*Mr. Accident*). **AM**



EE.UU. (Warner Bros.), 111 min, warnercolor
Idioma inglés
Producción David Weisbart
Guión Nicholas Ray, Irving Shulman, Stewart Stern
Música Leonard Rosenman
Intérpretes James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Corey Allen, William Hopper, Rochelle Hudson, Dennis Hopper, Edward Platt, Steffi Sidney, Marietta Canty, Virginia Brissac, Beverly Long, Ian Wolfe
Nominaciones al Oscar Nicholas Ray (guión), Sal Mineo (actor de reparto), Natalie Wood (actriz de reparto)

«¡Me estás destrozando!»

Jim Stark (James Dean)

i

Las ventas de camisetas se multiplicaron cuando Dean apareció con una en la cinta. De repente se convirtieron en un símbolo de rebeldía.

Rebelde sin causa Nicholas Ray, 1955

Rebel Without a Cause

Con demasiada frecuencia este reconocido clásico se condena inconscientemente elogiándolo solo por ser el mejor de los tres largometrajes que James Dean protagonizó en su trágicamente corta existencia. *Rebelde* sigue siendo, con mucha diferencia, la mejor película de los años cincuenta del siglo XX que trata el fenómeno, entonces nuevo, de la delincuencia juvenil. También es una obra clave en la carrera de Nicholas Ray, un director de enorme y peculiar talento.

«¡Me estáis destrozando!», grita el Jim Stark de Dean a sus mal avenidos padres, poniendo voz a la tortuosa confusión y alienación tan características de los protagonistas de Ray. Desde su primera película *Los amantes de la noche*, el director trató en repetidas ocasiones la soledad de los *outsiders* estadounidenses, mostrando especial simpatía por los jóvenes sensibles que buscaban una guía en la generación anterior, ni más sabia ni más feliz que la suya. Jim se siente decepcionado por su familia, sus profesores, los policías y la mayoría de sus colegas. La búsqueda constante de emociones fuertes es tan irresponsable (aunque poco condenable, dada su juventud) como la negativa de los adultos a enfrentarse a dilemas morales. Junto con las otras almas perdidas, Judy (Natalie Wood) y Plato (Sal Mineo), Jim intenta fundar su propia familia alternativa, basada en la comprensión mutua. Poco sorprende que el trío unido por el absurdo —la muerte de un amigo impulsado por el aburrimiento a competir en una peligrosa carrera automovilística— y por concepciones idealistas sobre la «sinceridad», viva en una ruinosa casa de ensueño en las colinas de Los Ángeles, lejos del resto del mundo.

La respuesta de Ray a la pregunta de cómo describir el idealismo romántico de sus jóvenes soñadores es admirable y estimulante. La película debía rodarse en blanco y negro, pero Ray convenció a la Warners para grabarla en color. Los tonos subidos y expresionistas y las tensas composiciones típicas de Ray en cinemascope evocan la febril naturaleza de la experiencia adolescente. Asimismo, Ray usa la arquitectura y los decorados, en particular la diferencia entre el espacio público y el privado, para ayudarnos a comprender las emociones de los personajes. La oscuridad dentro del planetario se convierte en un espacio donde permitirse chistes privados, donde encontrar refugio y soñar, incluso donde contemplar el lugar del individuo en el cosmos. La terraza se transforma más tarde, gracias al contrapicado, en un ruedo iluminado por el sol donde se representa mediante gestos histriónicos una corrida de toros con navaja. Ray comprende el modo en que, en especial en la juventud, vivimos nuestras vidas como un drama. Su inmaculado sentido del color, la composición, las transiciones, la iluminación y la interpretación realzan la importancia de la acción. Dean y él estaban hechos el uno para el otro: no fue solo el estilo del actor sino todo él lo que dio vida dramática al torbellino interior. Contemplar el Jim de Dean es ser testigo del nacimiento del personaje, que crece a cada minuto ante nuestros ojos. Esto también complementa la dirección de Ray al expresar con una aguda actitud física la atormentada fuerza interior. Por desgracia, los proyectos en los que Ray y Dean planeaban trabajar juntos nunca se hicieron realidad. Tuvo que bastar con una película. **GA**



Les Maîtres Fous Jean Rouch, 1955
(Los amos locos)

Francia (Pléïade), 36 min
Idioma francés
Fotografía Jean Rouch
Intérpretes Jean Rouch (narrador)

En 1954, el director y etnógrafo Jean Rouch fue invitado por un pequeño grupo de Hauka, en Accra, la ciudad de África occidental, a documentar su ritual religioso anual. En el curso de esta ceremonia, los Hauka entraron en estado de trance y, poseídos por los espíritus, representaron a los colonialistas occidentales (el ingeniero, la esposa del doctor, el gobernador general, el cruel alcalde, etc.).

Durante solo treinta y seis minutos, la imaginería de *Les Maîtres Fous* resulta sorprendente y a veces inquietante: hombres poseídos, con los ojos en blanco, escupiendo espuma y quemándose con antorchas. De hecho, la película de Peter Brook, *Marat/Sade* de 1966 hace referencia al lenguaje histriónico e inventado que capta la cámara de Rouch.

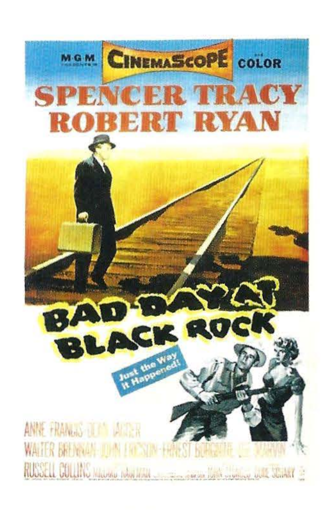
Pero, tal como el director ha señalado, para los Hauka la posesión de los espíritus era real, no un arte. Mientras que la película nunca explica por completo el significado del ritual, la narración de Rouch insinúa que la participación en esta ceremonia religiosa resulta una especie de catarsis, que da a los Hauka —la mayoría trabajadores rurales itinerantes— la fuerza necesaria para conservar el respeto por sí mismos y seguir trabajando bajo condiciones severas y opresivas. Lo más intrigante de *Les Maîtres Fous* —una película en la que «los oprimidos se convierten, por un día, en poseídos y poderosos»— es la compleja relación de la secta Hauka con su experiencia del colonialismo. Una de las obras maestras del cine etnográfico. **SJS**

La colina 24 no contesta Thorold Dickinson, 1955
Hill 24 Doesn't Answer (Givá esrim ve'arba eina ona)

Israel (Israel Motion Picture, Sik'or), 101 min, b/n
Idioma inglés, hebreo
Producción Thorold Dickinson, Peter Frye, Zvi Kolitz, Jack Padwa
Guión Peter Frye, Zvi Kolitz
Fotografía Gerald Gibbs
Música Paul Ben Chayim
Intérpretes Edward Mulhare, Michael Wager, Margalit Oved, Arik Lavi, Michael Shillo, Haya Harareet, Eric Greene, Stanley Preston, Haim Eynav, Zalman Lebiush, Azaria Rapaport

Realizada por el director británico Thorold Dickinson, que había acudido a Israel para hacer un documental sobre el ejército (*The Red Background*), *La colina 24 no contesta* fue la primera película desde la creación del Estado de Israel que consiguió un éxito internacional. Dickinson, influido por los documentales de ficción hechos en GB durante la Segunda Guerra Mundial, usa técnicas de ese género (mapas explicatorios, una autoritaria voz en off) para explicar la historia de una pequeña unidad israelí que defiende una posición estratégica sobre una colina cerca de Jerusalén contra los árabes en la guerra de 1948.

A la manera de David Lean en *Sangre, sudor y lágrimas*, Dickinson dedica poco tiempo a la acción en sí, que se convierte en el marco para contar la historia de los cuatro personajes: un judío americano, un irlandés, un israelita y un judío sefardí. Todos mueren defendiendo heroicamente la posición para la causa de Israel, tras la visita de un observador de la ONU. Los flashbacks detallan las razones por las que combate cada soldado. La película es fervientemente pro-sionista; los personajes drusos e ingleses se presentan de modo favorable y los árabes aparecen como una fuerza anónima, hostil y destructiva, cuyas razones para atacar nunca quedan claras. A pesar de la evidente intención propagandística, la película de Dickinson es una pequeña obra maestra, un fascinante examen de la motivación y el heroísmo en medio de una mortal lucha ideológica. **BP**



EE.UU. (MGM), 81 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Herman Hoffman, Dore Schary
Guión Howard Breslin, Don McGuire, Millard Kaufman, a partir del relato *Bad Day at Hondo* de Howard Breslin
Fotografía William C. Mellor
Música André Previn
Intérpretes Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Dean Jagger, Walter Brennan, John Ericson, Ernest Borgnine, Lee Marvin, Russell Collins, Walter Sande
Nominaciones al Oscar John Sturges (director), Millard Kaufman (guión), Spencer Tracy (actor)
Festival de Venecia Spencer Tracy (actor), junto con el reparto de *Bolshaya semya*

«No solo estás equivocado. Lo estás a voz en grito.»

John J. Macreedy (Spencer Tracy)

i

Conspiración de silencio es una de las películas más proyectadas en la sala de cine de la Casa Blanca.

Conspiración de silencio John Sturges, 1955
Bad Day at Black Rock

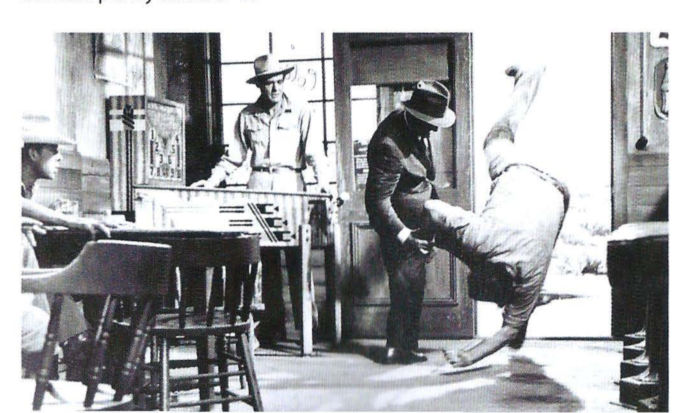
Estamos en 1945, justo después de la Segunda Guerra Mundial, y Spencer Tracy es un ex soldado manco que baja del tren en Black Rock, una remota ciudad del desierto de California. No sabemos de dónde viene, ni tampoco lo saben sus habitantes, quienes se muestran hostiles y pronto es evidente que esconden algo. El director John Sturges eleva lentamente la tensión a medida que Tracy investiga el secreto de la ciudad, mientras sus habitantes cortan el cable del teléfono e inhabilitan el coche en el que intenta irse.

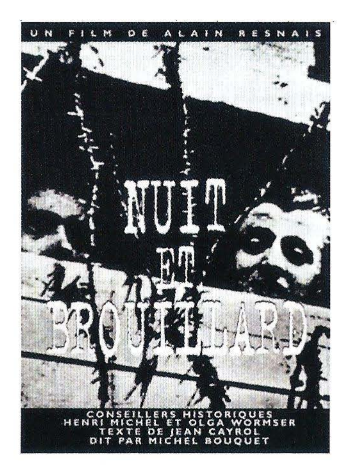
Ambientada en un árido paisaje de western, que el cinemascope resalta, y filmada en color, la mayor parte a pleno y cegador sol, *Conspiración de silencio* forma parte de los muchos grandes westerns de Sturges, como *Fort Bravo* y *Duelo de titanes*. A pesar de su apariencia, *Conspiración de silencio* es en realidad un *film noire*, con su historia de un pasado lleno de oscuros secretos. Hay poca acción y casi ningún tiroteo, excepto la memorable escena en la que el brutal Ernest Borgnine logra provocar a Tracy para que pelee con él. El manco se defiende con un repertorio de golpes de karate y puñetazos que dejan a su adversario fuera de combate.

Tracy se enfrenta a un impresionante reparto de pesos pesados, entre los que se encuentra el cabecilla Robert Ryan, siempre a punto de estallar, y Lee Marvin en uno de los papeles más intimidatorios. Tracy se ve obligado a confiar en la ayuda de los miembros más débiles de la comunidad: el solitario Doc (Walter Brennan) y el sheriff borracho y cobarde (Dean Jagger). Con el tiempo Tracy se las arregla para contagiarles un poco de su coraje, pero al final no tiene más remedio que fiarse de su propio ingenio.

El sucio secreto de la ciudad es el asesinato de un japonés-americano en los días que siguieron al ataque nipón a la base naval del Pacífico en Pearl Harbor. La película fue producida por Dore Schary, que intentó resistirse a la lista negra y cuyo mandato en MGM estuvo marcado por numerosas producciones liberales.

Conspiración de silencio es un buen ejemplo, un thriller tenso, dirigido y protagonizado por expertos que lanza un claro mensaje sobre la tolerancia racial. Pero, a pesar de sus buenas intenciones, es a Tracy a quien más recordamos. Pocos actores podrían proyectar tan bien la bondad pura y sincera. **EB**





Francia (Argos), 32 min, b/n/color
Idioma francés
Producción Anatole Dauman, Samy Halfon, Philippe Lifchitz
Guión Jean Cayrol
Fotografía Ghislain Cloquet, Sacha Vierny
Música Hanns Eisler
Intérpretes Michel Bouquet, Reinhard Heydrich, Heinrich Himmler, Adolf Hitler, Julius Streicher

«El gran logro del filme de Resnais es haber hallado un tono apropiado para la desoladora enormidad de lo que ocurrió.»

Time Out Film Guide

1955

Noche y niebla Alain Resnais, 1955

Nuit et brouillard

El tema de la crueldad del hombre con el hombre es algo tan antiguo como la propia historia. Sin embargo, el mundo no estaba preparado para las atrocidades del holocausto como serie concertada de acontecimientos tan terribles que aún nos dejan atónitos. Consciente de que el paso del tiempo diluye hasta los más poderosos recuerdos, el cineasta Alain Resnais (que más tarde destacó con *Hiroshima, mon amour* y *El año pasado en Marienbad*) decidió captar con su cámara las crueldades nazis, si no para la posteridad sí como recordatorio permanente de lo que somos capaces de hacernos los unos a los otros.

Noche y niebla —primera película que trata realmente del holocausto en un momento en que la Segunda Guerra Mundial aún producía sentimientos hirientes, sobre todo en Europa— yuxtapone el material de archivo en blanco y negro de los campos de concentración y sus víctimas con un metraje pastoral, en color, de los edificios y los lugares diez años más tarde. Poniendo al descubierto el arraigado recelo y la negación de la evidencia que existía incluso una década después de la caída del Tercer Reich, Resnais utilizó material de Francia, Bélgica y Polonia, pero no de Alemania. Demostró que muchos de los implicados en los campos de la muerte no sabían cómo afrontar su propia culpabilidad y complicidad o no querían hacerlo.

La negación es el punto de partida de *Noche y niebla*. Resnais incluye secuencias de excavadoras depositando a los muertos en fosas comunes, cadáveres colgados de las alambradas, rostros demacrados y aterrorizados, cuerpos desnudos semejantes a esqueletos a los que se hace desfilar como humillación, y trenes y caminos anónimos transportando quién sabe qué a quién sabe dónde. Documenta las cámaras de gas y los crematorios, también las macabras intenciones de los nazis de encontrar una utilidad a los bienes, los huesos, la piel y los cadáveres de sus víctimas.

Resnais en su película comenta que aquellos campos de la muerte existieron, con frecuencia, cerca de importantes ciudades, insinuando que todo lo que allí ocurría sucedía con cierto grado de complicidad de los civiles. Sin embargo, incluso los nazis al mando de los campos negaron su culpabilidad. Uno tras otro, declaraban: «Yo no soy responsable». ¿Quién entonces?, se pregunta la película.

Noche y niebla está más interesada en atribuir una culpa colectiva que en señalar con el dedo a un personaje concreto. Aun así, después de la guerra, Resnais se percató de que la naturaleza huidiza de la memoria amenazaba con borrar los horrores de los nazis. «Un crematorio podría parecer bonito como foto de postal», comenta el narrador. «Los turistas actuales se fotografían delante de ellos.» Trabajando a partir de un guión del superviviente al holocausto Jean Cayrol y con el apoyo de una sinuosa banda sonora de Hanns Eisler (un marxista alemán exiliado que también fue deportado de Estados Unidos durante la purga comunista de Hollywood), Resnais deja que las imágenes de muerte y terror sirvan como una vívida refutación a cualquiera que alguna vez dé la espalda a tales atrocidades. Si la breve, pero poderosa *Noche y niebla* guarda algún paralelismo con una postal, se trata de una postal con un mensaje perpetuamente válido: el mal siempre puede resurgir. **JKL**

i

El título hace referencia a cómo la gente que se enfrentó a la ocupación nazi se desvaneció «entre la noche y la niebla».



El imperio del terror Phil Karlson, 1955
The Phenix City Story

EE.UU. (Allied Artists), 100 min, b/n
Idioma inglés
Producción Samuel Bischoff, David Diamond
Guión Daniel Mainwaring, Crane Wilbur
Fotografía Harry Neumann
Música Harry Sukman
Intérpretes John McIntire, Richard Kiley, Kathryn Grant, Edward Andrews, Lenka Peterson, Biff McGuire, Truman Smith, Jean Carson, Kathy Marlowe, John Larch, Allen Nourse, Helen Martin, Otto Hulett, George Mitchell, Ma Beachie

i

Karlson dirigió también *Cara Cortada* (1959), la producción que inauguró la serie de televisión *Los intocables*.

Honrados ciudadanos combaten en una guerra sangrienta contra el vicio que le valió a esta ciudad de Alabama el sobrenombre de «ciudad del pecado». Basada en hechos reales, *El imperio del terror*, de Phil Karlson, muestra las tendencias de posguerra: es una película semidocumental, sobre una ciudad corrupta y sindicatos mafiosos.

Aunque la violencia explícita carecía prácticamente de precedentes en Hollywood, lo realmente innovador de esta impactante película de bajo presupuesto es su reconocimiento de que los nuevos contenidos requieren nuevas formas. *El imperio del terror* es un filme premeditadamente feo, lleno de horribles personajes reaccionarios, locales horribles donde se baila al compás de una banda de blues, horribles ángulos de cámara (desacatan abiertamente las convenciones de la «buena» composición), y una violencia horrible y poco estética. El cadáver de una niña de ojos vidriosos es llevado a hombros hasta las afueras, a un viejo tullido le disparan en la boca a quemarropa, los ciudadanos de Phenix viven como si estuvieran en guerra. Las atrocidades se muestran bruscamente ante nuestra mirada o bien aparecen a una distancia desconcertante, como si superasen la capacidad de la imagen de representarlos adecuadamente. Pocas cintas han transmitido el caos de la violencia con una crudeza tan inteligente. **MR**

El hombre del brazo de oro Otto Preminger, 1955
The Man with the Golden Arm

EE.UU. (Carlyle Productions, Otto Preminger Films) 119 min, b/n
Producción Otto Preminger
Guión Walter Newman, Lewis Meltzer, basada en la novela de Nelson Algren
Fotografía Sam Leavitt
Música Elmer Bernstein
Intérpretes Frank Sinatra, Eleanore Parker, Kim Novak, Arnold Stang, Darren McGavin, Robert Strauss, John Conte, Doro Merande, George E. Stone, George Matthews, Leonid Kinskey, Emile Meyer
Nominaciones al Oscar Frank Sinatra (actor), Joseph C. Wright, Darrell Silvera (dirección artística), Elmer Bernstein (banda sonora)

Pocos directores asumieron tantos riesgos en el circuito comercial de Hollywood como Otto Preminger. Acababa de dirigir una cinta a la que se denegó el certificado MPAA, *La luna es azul*, en 1953, pero sería su versión de la denuncia del mundo de las drogas de Nelson Algren la que lo adentró en terreno peligroso.

Sinatra encarna a Frankie Machine, un ex convicto adicto a la heroína que desea empezar de nuevo. Su esposa (Eleanor Parker) finge una minusvalía para obligar a Frankie a permanecer a su lado; mientras, su antiguo jefe (Robert Strauss) pretende que vuelva a su trabajo como croupier, y su camello que vuelva a consumir heroína. Solo Molly (Kim Novack), un antiguo amor, le sirve de apoyo. Pero conforme necesita nuevas dosis, el mundo parece cerrarse sobre Frankie y sus deseos de redención.

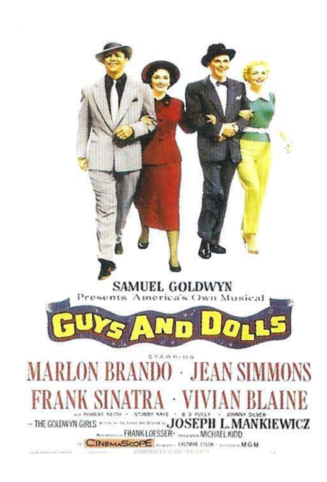
Dos años después del relanzamiento de su carrera en forma de contrato de grabación con Capitol Records y un Oscar por *De aquí a la eternidad* (1953), Frank Sinatra se muestra en plena forma, dibujando una figura trágica cuyos intentos por mejorar parecen desvanecerse sistemáticamente. Algren comentó que la adaptación se apartaba bastante de su novela, y ciertamente Frankie es más empático en celuloide que en papel, pero la negativa de Preminger a andarse por las ramas y la inquietante banda sonora cargan las tintas sobre la adicción. La cinta allanaría el camino a una representación cada vez más gráfica de la drogadicción en el cine. **IHS**

El beso mortal Robert Aldrich, 1955
Kiss Me Deadly

EE.UU. (Parklane), 106 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Aldrich
Guión Mickey Spillane, A.I. Bezzerides, basado en la novela de Mickey Spillane
Fotografía Ernest Laszlo
Música Frank De Vol
Intérpretes Ralph Meeker, Albert Dekker, Paul Stewart, Juano Hernandez, Wesley Addy, Marian Carr, Marjorie Bennett, Maxine Cooper, Fortunio Bonanova, Cloris Leachman, Gaby Rodgers, Robert Cornthwaite, Nick Dennis, Jack Lambert, Jack Elam

El beso mortal es una obra maestra del director Robert Aldrich y el guionista A.I. Bezzerides a partir de una novela de Mickey Spillane, llena de poesía (*Remember me*, de Christina Rossetti), inenarrable violencia (el pataleo de las piernas desnudas de una mujer torturada con unas tenazas), rumor callejero (en 3D), personajes extraños y elementos casi fantásticos.

Después de los créditos, que pasan al revés y un paseo nocturno, la desesperada Cloris Leachman, desnuda bajo una gabardina, hace señas al duro sabueso Mike Hammer (Ralph Meeker) y lo arrastra a una trama de espías, matones, policías, un personaje tan erudito que solo se expresa con metáforas, agentes secretos que hablan en código («Los Alamos... Trinity... Manhattan Project») y una maleta que contiene un misterio (una caja con un tesoro de fisión atómica que tanto podría ser plutonio como la cabeza de la Medusa). El desagradable héroe Meeker (obsérvese su sonrisa mientras tortura a un testigo inocente rompiéndole sus discos de ópera o pillándole las manos en unos cajones) se abre camino a puñetazos entre un reparto de pervertidos y prostitutas. Hasta un final apocalíptico de los años cincuenta con la imagen de una nube (al menos algunas copias) que surge de una casa en la playa. **KN**



EE.UU. (Samuel Goldwyn), 150 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Samuel Goldwyn
Guión Joseph L. Mankiewicz, basado en la obra de Jo Swerling y Abe Burrows y el relato *The Idyll of Miss Sarah Brown* de Damon Runyon
Fotografía Harry Stradling Sr.
Música Jay Blackton, Frank Loesser
Intérpretes Marlon Brando, Jean Simmons, Frank Sinatra, Vivian Blaine, Robert Keith, Stubby Kaye, B.S. Pulley, Johnny Silver, Sheldon Leonard, Danny Dayton, George E. Stone, Regis Toomey, Kathryn Givney, Veda Ann Borg, Mary Alan Hokanson
Nominaciones al Oscar Oliver Smith, Joseph C. Wright, Howard Bristol (dirección artística), Harry Stradling, padre (fotografía), Irene Sharaff (vestuario), Jay Blackton, Cyril J. Mockridge (banda sonora)

«No estoy despreciando a las muñecas. Es solo que debes utilizarlas únicamente cuando las necesitas... como las gotas para la tos.»

Sky Masterson (Marlon Brando)

i

El audio de cada uno de los números musicales de Brando se realizó a partir de múltiples tomas.

Ellos y ellas Joseph L. Mankiewicz, 1955

Guys and Dolls

El estereotipo hollywoodiense de las culturas nacionales suele resultar ofensivo, pero ¿quién se resiste a la visión de la Habana, Cuba, en una escena central de *Ellos y ellas*? El elegante jugador Sky Masterson (Marlon Brando) ha convencido a la mojigata miembro del Ejército de Salvación Sarah Brown (Jean Simmons) para tomar un avión y cenar con él. Cuando Sarah se emborracha y sucumbe a sus impulsos, le enardece el drama latinoamericano primario que se despliega ante ella: su rival del momento, una bailarina exótica que intenta seducir a Sky. Pronto una animada danza de pasiones ebrias barre la sala.

La escena ofrece un ejemplo magnífico de la revolucionaria coreografía de Michael Kidd para la película. Estiliza gestos normales y cotidianos, como caminar o señalar, los vuelve desmañados y rítmicos, hasta convertirlos en una auténtica danza. Las acciones de los individuos se entretejen en un cuadro de grupo. Y, sobre todo, la puesta en escena incorpora movimientos deliberadamente desgarbados, torpes, de aficionados, como las arremetidas y los giros de Sarah ebria.

Ellos y ellas es en realidad dos películas en una, dividida por el dúo de estrellas masculinas, Marlon Brando y Frank Sinatra. La parte Nathan Detroit (Sinatra) está en deuda con el guionista-director Joseph Mankiewicz y los cuentos de Damon Runyan sobre pícaros (un tic muy «étnico» del habla y el comportamiento neoyorquino adorablemente exagerado). La sufrida Adelaide (Vivian Blaine), aporta diversión con material sobre su problemático camino hasta el altar, cantando el «Adelaide's Lament» de la partitura colorista de Frank Loesser.

Pero, aunque los números de grupo, más lucidos, convencionales y sensacionales, como «Luck to Be a Lady» y «Sit Down, You're Rockin' the Boat» son los más recordados por los aficionados de Broadway, la película se eleva realmente con su otra mitad más romántica de la película, Sky-Sarah, con la que Mankiewicz supera por una vez su verborrea cinematográfica.

Las canciones «If I Were a Bell» y «I'll Know When My Love Comes Along» son gloriosos estallidos de emoción amorosa que Mankiewicz rodea de una maravillosa puesta en escena de idas y venidas, atracciones y repulsiones, entre estos dos admirables personajes. **AM**





EE.UU. (Paul Gregory, United Artists), 93 min, b/n
Idioma inglés
Producción Paul Gregory
Guión James Agee, basado en la novela de Davis Grubb
Fotografía Stanley Cortez
Música Walter Schumann
Intérpretes Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish, James Gleason, Evelyn Varden, Peter Graves, Don Beddoe, Billy Chapin, Sally Jane Bruce, Gloria Castillo

«Pese a sus peculiares connotaciones humorísticas, es una de las películas más sobrecogedoras que se hayan rodado.»

Pauline Kael,
***The New Yorker*, 1983**

i

A Laughton le desagradaban los dos actores infantiles, así que fueron dirigidos casi siempre por Mitchum.

La noche del cazador Charles Laughton, 1955

The Night of the Hunter

Basada en la breve y descarnada novela de Davis Grubb, la única película de Charles Laughton como director es una fábula sobre la psicosis y la fe, ambientada en la época de la Depresión, apabullantemente siniestra y sin embargo profundamente humana. Narrada desde el punto de vista de los niños, el guión es como un cuento de hadas, pero en él bullen las complejidades de los adultos.

Ben Harper (Peter Graves) esconde un dinero robado y lo confía a sus hijos John (Billy Chapin) y Pearl (Sally Jane Bruce), lo cual convierte a su viuda Willa (Shelley Winters) en el objeto de deseo de uno de los «malos» más inolvidables de la historia del cine. El reverendo Harry Powell (Robert Mitchum), con atuendo clerical blanco y negro y un puritano sombrero plano que se curva en unos cuernos de aspecto demoníaco, se asocia con la Biblia y una navaja automática; con las palabras «amor» y «odio» tatuadas en los nudillos, su sermón consiste en una charla alegórica sobre estas fuerzas en conflicto. Powell corteja a Willa sin respiro, engañando a la mujer (que acaba ahogada) pero no a sus hijos, quienes huyen después del asesinato, con el dinero oculto en la muñeca de la niña.

Mitchum, al que normalmente se asocia con héroes cínicos, representa aquí a un «malo» muy creíble, pluriempleado como asesino en serie de mujeres disolutas, pero sexualmente obsesionado con el dinero que cree que necesita para financiar su cruzada sangrienta. La huida nocturna río abajo, rodada en una expresionista monocromía, es una secuencia mágica, con primeros planos de la extraña flora y la fauna de los pantanos. Ante tan poderosa representación del mal/odio, *La noche del cazador* necesita una fuerza paralela para transmitir el bien/amor. Laughton consiguió que la actriz del cine mudo Lillian Gish abandonara su semirretiro para hacer el papel de Rachel, una amorosa mujer cuya granja está abierta a los niños que llegan hasta el camino. Como la serpiente del Paraíso, Powell amenaza a la idílica Rachel, desplegando su sórdido encanto con una de las muchachas mayores para lograr entrar en la granja. En un notable asedio final, al amenazador canturreo de Mitchum sacado de un himno religioso («Leanin'») se le une, y completa, Gish, que conoce toda la letra («Lean on Jesus») y le añade su voz, exorcizando musicalmente su oscuridad hasta que Powell es derrotado. **KN**





El quinteto de la muerte Alexander Mackendrick, 1955
The Ladykillers

GB (Ealing, Rank), 97 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Michael Balcon, Seth Holt
Guión William Rose
Fotografía Otto Heller
Música Tristram Cary
Intérpretes Alec Guinness, Cecil Parker, Herbert Lom, Peter Sellers, Danny Green, Jack Warner, Katie Johnson, Philip Stainton, Frankie Howerd
Nominaciones al Oscar
William Rose (guión)

i
Los hermanos Cohen hicieron un remake de *The Ladykillers* en 2004, con Tom Hanks en el papel de Alec Guinness.

Última (y también la más oscura) película de Alexander Mackendrick hecha en Ealing, antes de irse a Hollywood y ofrecernos la amarga *Chantaje en Broadway* (1957), *El quinteto de la muerte* es una deliciosa comedia negra a la inglesa. Una banda de ladrones, disfrazados de quinteto de música, que se hospedan en la refinada casa eduardiana de una anciana inocente y muy honesta, Katie Johnson, decide matarla cuando ella descubre su reciente robo e insiste en que deben devolver el botín. El problema es que estos peculiares ladrones tienen distorsionada la noción del bien y del mal, y aunque no se atreven a matar a la dulce ancianita, no tienen tantas contemplaciones entre sí.

En esencia, *El quinteto de la muerte* es una grotesca variación del clásico tema del golpe fallido, fascinante tanto por las hábiles caracterizaciones (la banda consta de un astuto cerebro, un campechano militar, un italiano, un vivales «Teddy Boy» y un «musculitos») como por su retrato de la Gran Bretaña de posguerra, excesivamente reverencial y cuyas divisiones internas le impedían entrar en la modernidad. La fotografía en color de Otto Heller y el diseño de producción de Jim Morahan sirven para reforzar la sensación de una sociedad atrapada en el pasado. **GA**

Oklahoma Fred Zinneman, 1955

Oklahoma!

EE.UU. (20th Century Fox) 145min, color
Producción Arthur Hornblow
Guión Sonya Levien, William Ludwig, basado en la obra de teatro de Lynn Riggs
Fotografía Robert Surtees
Música Oscar Hammerstein II, Richard Rodgers
Intérpretes Gordon MacRae, Gloria Grahame, Gene Nelson, Charlotte Greenwood, Shirley Jones, Eddie Albert, James Whitmore, Rod Steiger, Barbara Lawrence, Jay C. Flippen, Roy Barcroft, James Mitchell
Oscar Robert Russell Bennett, Jay Blackton, Adolph Deutsch (banda sonora), Fred Hynes (sonido)
Nominaciones al Oscar Robert Surtees (fotografía), Gene Ruggiero, George Boemier (montaje)

Basado en el original de Broadway, compuesto en 1943 por Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, *Oklahoma* es un musical chispeante, enérgico y lleno de colorido ambientado en la vida de los pioneros del estado homónimo. La película se sitúa en el cambio de siglo, en vísperas de la conquista de su identidad como estado, e incluye a Gordon MacRae como el cowboy Curly McLain, quien se enamora de la granjera Laurey Williams (Shirley Jones). La trama chico-conoce-chica típica del musical romántico, complementada con los mejores escenarios del western, rodados en Arizona más que en Oklahoma, convirtió el filme en una prestigiosa producción.

Oklahoma es el primer musical dirigido por Fred Zinneman, más conocido por sus dramas serios, y es en general un canto al gozo y la alegría de vivir. Rod Steiger es la excepción, y sus apariciones como Judd, enemigo de Curly en la lucha por conquistar a Laurey, proyectan sobre la película una pátina de sombría amenaza. Pero los temas musicales como «Oh What a Beautiful Morning», y los números de baile que los arropan (coreografiados por Agnes de Mille, quien ya trabajó en el show original de Broadway) son los auténticos puntos fuertes.

Oklahoma es una de las últimas joyas de la edad de oro del musical de Hollywood, y uno de sus mejores ejemplos. **EL**

Sonrisas de una noche de verano

Sommarnattens Leende

Ingmar Bergman, 1955

Suecia (Svensk), 108 min, b/n
Idioma sueco
Producción Allan Ekelund
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Gunnar Fischer
Música Erik Nordgren
Intérpretes Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Margit Carlqvist, Gunnar Björnstrand, Jarl Kulle, Åke Fridell, Björn Bjelfvenstam, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl, Gull Natorp, Birgitta Valberg, Bibi Andersson
Festival de Cannes Ingmar Bergman (premio al humor poético)

Este primer éxito internacional de Ingmar Bergman podría considerarse retrospectivamente como una anomalía en su carrera. En las entrevistas, Bergman suele decir que no tiene talento para la comedia, y su posteriores obras de este género —*El ojo del diablo* (1960) y *¡Esas mujeres!* (1964)— parecen confirmarlo. Sin embargo, con *Tres mujeres* (1952) y en especial con *Una lección de amor* (1954), encontró una fórmula de éxito para realizar comedias ingeniosas y sofisticadas con los excelentes actores Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck (a quien el director se refiere cariñosamente como «El acorazado de la feminidad») interpretando a una pareja de mediana edad que se atormentan uno a otro alegremente.

Sonrisas de una noche de verano es una variación de esta fórmula, traducida a una comedia moral decimonónica y con un argumento teatral muy influido por *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Björnstrand interpreta a un hombre de mediana edad y Dahlbeck a una actriz madura. Ambos, vanidosos y arrogantes, viven otras relaciones aún más frustrantes que su antigua unión. Inducidos por un vino afrodisíaco y el crepúsculo mágico de una noche de verano, se destapan los verdaderos sentimientos de todos los personajes y todos encuentran su auténtica pareja. Este nuevo equilibrio de complacencia burguesa sería vengado por Bergman, con su terrible visión del matrimonio y sus crisis en *Secretos de un matrimonio* (1973) y *De la vida de las marionetas* (1980). **MT**



Bob le flambeur Jean-Pierre Melville, 1955

Francia (OGC, Play Art, Cyme), 98 min, b/n
Idioma francés
Producción Jean-Pierre Melville
Guión Auguste Le Breton, Jean-Pierre Melville
Fotografía Henri Decaë
Música Eddie Barclay
Intérpretes Isabelle Corey, Daniel Cauchy, Roger Duchesne, Guy Decomble, André Garet, Gérard Buhr, Claude Cerval, Colette Fleury, René Havard, Simone Paris, Howard Vernon, Henry Allaume, Germaine Amiel, Yvette Amirante, Dominique Antoine

«Nací con un as en la mano.»

Bob (Roger Duchesne)

La cuarta película dirigida por el cineasta francés Jean-Pierre Melville pertenece a un momento muy específico de la historia del cine. Se trata de un hito en una circunstancia sutil y crucial que conserva el sabor del momento.

Antes había cine europeo y cine americano. Había cine clásico y cine moderno. Había películas de gángsteres, comedias y crónicas cotidianas. Y había un joven director de cine, que a los treinta y nueve años, con una o dos vidas a su espalda, hizo una fantasmal película de guerra de increíble intensidad (*Le silence de la mer*), una adaptación de la novela de Jean Cocteau *Los niños terribles*, y un cojo melodrama (*Quand tu liras cette lettre*).

Más tarde, se convertiría en el máximo exponente de la *nouvelle vague*, maestro francés del cine negro, y el director que allanó el camino a Sergio Leone, John Woo y tantos otros, además de propietario de un estudio (que le arruinó muy pronto), y último dandi de la cinematografía europea.

Pero en el momento en cuestión, Melville estaba resolviendo la modernidad de la segunda mitad del siglo XX con las herramientas de la primera mitad. *Bob le flambeur* es nostálgica y burlesca, pero está llena de sensibilidad y de una precisa y respetuosa atención a los lugares, objetos, palabras y sueños comunes.

Asalto a un casino, gángsteres de anchas espaldas, conversaciones masculinas, coches que surcan la noche a toda velocidad, traiciones... La película trata sobre la gente, sus problemas, recuerdos de una edad dorada que nunca existió.

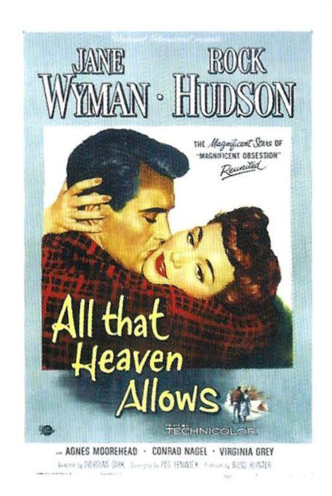
Suele decirse que los grandes filmes son universales e intemporales, *Bob le flambeur* es grande precisamente por lo contrario: pertenece a una época y a un lugar, está proyectada hacia un futuro completamente diferente. Aunque su irónico argumento es importante, su esencia reside en la belleza y la melancolía.

Sin duda, el mundo ha evolucionado significativamente desde que Melville filmara *Bob le flambeur*, pero lo que capta la película, como esos pisapapeles que simulan la nieve, hace que miremos hacia el pasado y recordemos. **J-MF**

i

Stanley Kubrick dijo una vez que dejó de hacer cine policíaco cuando vio *Bob le flambeur*.





EE.UU. (Universal), 89 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Ross Hunter
Guion Peg Fenwick, Edna L. Lee, Harry Lee, basado en la obra de Edna L. Lee
Fotografía Russell Metty
Música Frank Skinner
Intérpretes Jane Wyman, Rock Hudson, Agnes Moorehead, Conrad Nagel, Virginia Grey, Gloria Talbott, William Reynolds, Charles Drake, Hayden Rorke, Jacqueline deWit, Leigh Snowden, Donald Curtis, Alex Gerry, Nestor Paiva, Forrest Lewis

«Lo que Sirk me dio fue confianza... Cuando empecé era bastante inseguro... y me dijo "Puedes hacerlo".»

Rock Hudson, 1980

i
Aunque el argumento se centra en su diferencia de edad, Wyman tenía solo ocho años más que Hudson.

Solo el cielo lo sabe Douglas Sirk, 1956

All That Heaven Allows

En cierto sentido, *Solo el cielo lo sabe* de Douglas Sirk es como una fabulosa e irónica pieza de *performance art*, reliquia de un género propio de mediados del siglo XX que ha degenerado en los culebrones televisivos. Pero las experiencias emocionales que constituyen el núcleo de las distantes vidas de la película son intemporales y cautivadoras. Este es posiblemente el mejor ejemplo de los lujosos melodramas en tecnicolor de 1950, y el más clásico hecho en la Universal por el danés Sirk (antes Detlef Sierck), un director de teatro de izquierdas convertido en cineasta de cierta estatura que escapó con su esposa judía de la Alemania nazi. Su sofisticación europea y su estilo visual elevaron historias absurdas y sensibleras a una realidad superior, delirante y entretenida en forma de lacrimógenos dramas domésticos, entre los que se cuentan *Obsesión* (1954), *Escrito sobre el viento* (1956), *Ángeles sin brillo* (1958) e *Imitación a la vida* (1959).

En *Solo el cielo lo sabe*, la agradable viuda de clase media Cary Scott (Jane Wyman), que sufre el alejamiento de sus arrogantes hijos, se enamora del jardinero y enfermero Ron Kirby (Rock Hudson), mucho más joven que ella; Hudson era un favorito de Sirk y también aparece como protagonista con Wyman en *Obsesión*. A su distante hijo Ned (William Reynolds) le preocupa su carrera y a su malcriada hija universitaria Kay (Gloria Talbott) le molesta que su madre pueda enamorarse. El amor triunfa, pero solo después de haber sido puesto a prueba por los crueles rumores, el sacrificio de una dolorosa separación y una crisis que amenaza de vida o muerte. Estos son los ingredientes tradicionales de las películas clásicas de mujeres, pero Sirk los presenta de tal modo que ponen al descubierto las turbias pulsiones que se ocultaban bajo la soleada, saludable e idealizada América —léase Estados Unidos— burguesa de los años cincuenta del siglo XX, con un sutil tratamiento de su reprimida inseguridad.

Junto con *Imitación a la vida*, *Solo el cielo lo sabe* constituyó una piedra de toque para el audaz y espléndido homenaje al melodrama que Tod Haynes hizo en *Lejos del cielo* (2002). También fue la fuente de la adaptación de *Todos nos llamamos Alí* (1974) de Rainer Werner Fassbinder, que ahonda en el racismo, con voluntad socioeconómica, y presenta a una pobre viuda alemana expuesta a los prejuicios y al ridículo al enamorarse del jovencísimo Alí, un amable y solitario inmigrante norteafricano. El diseño del vestuario de *Solo el cielo lo sabe* se retoma en la farsa francesa que rinde homenaje a este período, *Ocho mujeres* (2002), cuando la hija de Catherine Deneuve llega a casa por vacaciones ataviada con una réplica del sombrerito y conjunto de Gloria Talbott.

El guapo de Hudson, que hizo sus mejores actuaciones con Sirk, resulta perfectamente sincero como el joven tosco pero sensible en el que la enternecedora ama de casa Wyman deposita todo su cariño y empatía. La película parece ideal, con un color, unas composiciones, una iluminación, una dirección artística, un vestuario y una dirección maravillosos; el estilo sirve perfectamente al contenido, el encanto que se imprime a la observación de la naturaleza humana hace de ella un melodrama romántico divino. **AE**



EE.UU. (Cecil B. DeMille, Paramount), 220 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Cecil B. DeMille, Henry Wilcoxon
Guión Æneas MacKenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss, Fredric M. Frank, basado en las novelas *Pillar of Fire* de J.H. Ingraham, *On Eagle's Wing* de A.E. Southon y *Prince of Egypt* de Dorothy Clarke Wilson
Fotografía Loyal Griggs
Música Elmer Bernstein
Intérpretes Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, Debra Paget, John Derek, Cedric Hardwicke, Nina Foch
Oscar John P. Fulton (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Cecil B. DeMille (mejor película), Hal Pereira, Walter H. Tyler, Albert Nozaki, Sam Comer, Ray Moyer (dirección artística), Loyal Griggs (fotografía), Edith Head, Ralph Jester, John Jensen, Dorothy Jeakins, Arnold Friberg (vestuario), Anne Bauchens (montaje), Loren L. Ryder (sonido)

i

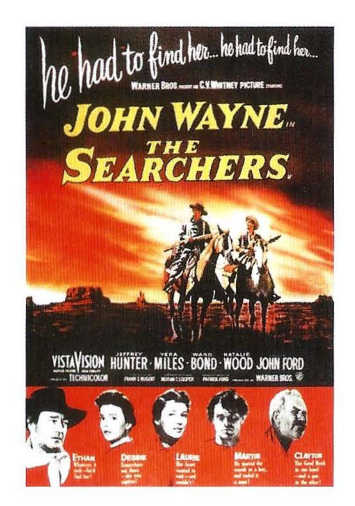
La voz de Dios en la zarza ardiendo (que no aparece en los créditos) era la de Charlton Heston.

Los diez mandamientos Cecil B. DeMille, 1956
The Ten Commandments

Con una duración de casi cuatro horas, la última película y el más extravagante éxito de taquilla de Cecil B. DeMille está plagado de absurdos y vulgaridades, aunque el color es magnífico y el sentido de la teatralidad de DeMille nunca flaquea. Podría decirse que Charlton Heston llega a su apoteosis como Moisés —a menos que uno decida que Moisés llega a su apoteosis como Heston— y la mayoría del reparto está a la altura.

Al tiempo ridícula y espléndida, esta película épica está motivada por el tipo de convicción personal que no suele hallarse en los subsiguientes monolitos de Hollywood. Para comprenderla, debe considerarse un manifiesto ideológico y espiritual relacionado con la visión del mundo de DeMille durante la guerra fría de 1956. De este modo, cuando aparece delante de una cortina con borlas doradas para presentar el filme, su principal propósito es utilizar las fuentes antiguas para volver a contar los treinta años de la vida de Moisés omitidos en la Biblia, pero también para declarar que «El tema de esta película es si un hombre debe gobernar según las leyes de Dios o... según los caprichos de un dictador como Ramsés». Por «dictador» claramente estaba pensando en la figura de Mao Tse-tung, lo cual evidencia el orientalismo insinuado por Yul Brinner como Ramsés.

La película ha sido repuesta en innumerables ocasiones —la más reciente en 1990— en un formato de pantalla ancha, alargada, anamórfica, lo que suponía que la parte superior e inferior de cada fotograma quedaba cortado. **JRos**



1956

EE.UU. (Whitney, Warner Bros.), 120 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Merian C. Cooper, Patrick Ford, C.V. Whitney
Guión Frank S. Nugent, basado en la novela de Alan Le May
Fotografía Winton C. Hoch
Música Stan Jones, Max Steiner
Intérpretes John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carey, Henry Brandon, Ken Curtis, Harry Carey Jr., Antonio Moreno, Hank Worden, Beulah Archuletta, Walter Coy, Dorothy Jordan

«Centauros del desierto *es una película que ves una y otra vez, y siempre encuentras más sentido, más identificación, más niveles... es tan rica, tan rica.*»

Martin Scorsese, 1993

i

Jeffrey Hunter interpretaba al predecesor del capitán Kirk, Christopher Pike, en el episodio piloto de 1965 de *Star Trek*.

Centauros del desierto John Ford, 1956

The Searchers

Centauros del desierto comienza con un plano del desierto visto desde el interior de una casa. Alguien se aproxima a caballo. Se trata de Ethan Edwards (John Wayne), que regresa de la guerra civil al rancho de su hermano en Texas. A partir de una serie de miradas y gestos caemos en la cuenta de que Ethan está enamorado de la mujer de su hermano, Martha (Dorothy Jordan). Al día siguiente sale con una partida de Rangers de Texas en persecución de unos indios que han robado ganado. Mientras está fuera, los comanches atacan el rancho, matan al hermano y a la cuñada de Ethan y capturan a sus dos hijas. El resto de la película, que abarca un período de cinco años, Ethan y su compañero Martin (Jeffrey Hunter), medio indio, peinan el oeste en busca de las muchachas.

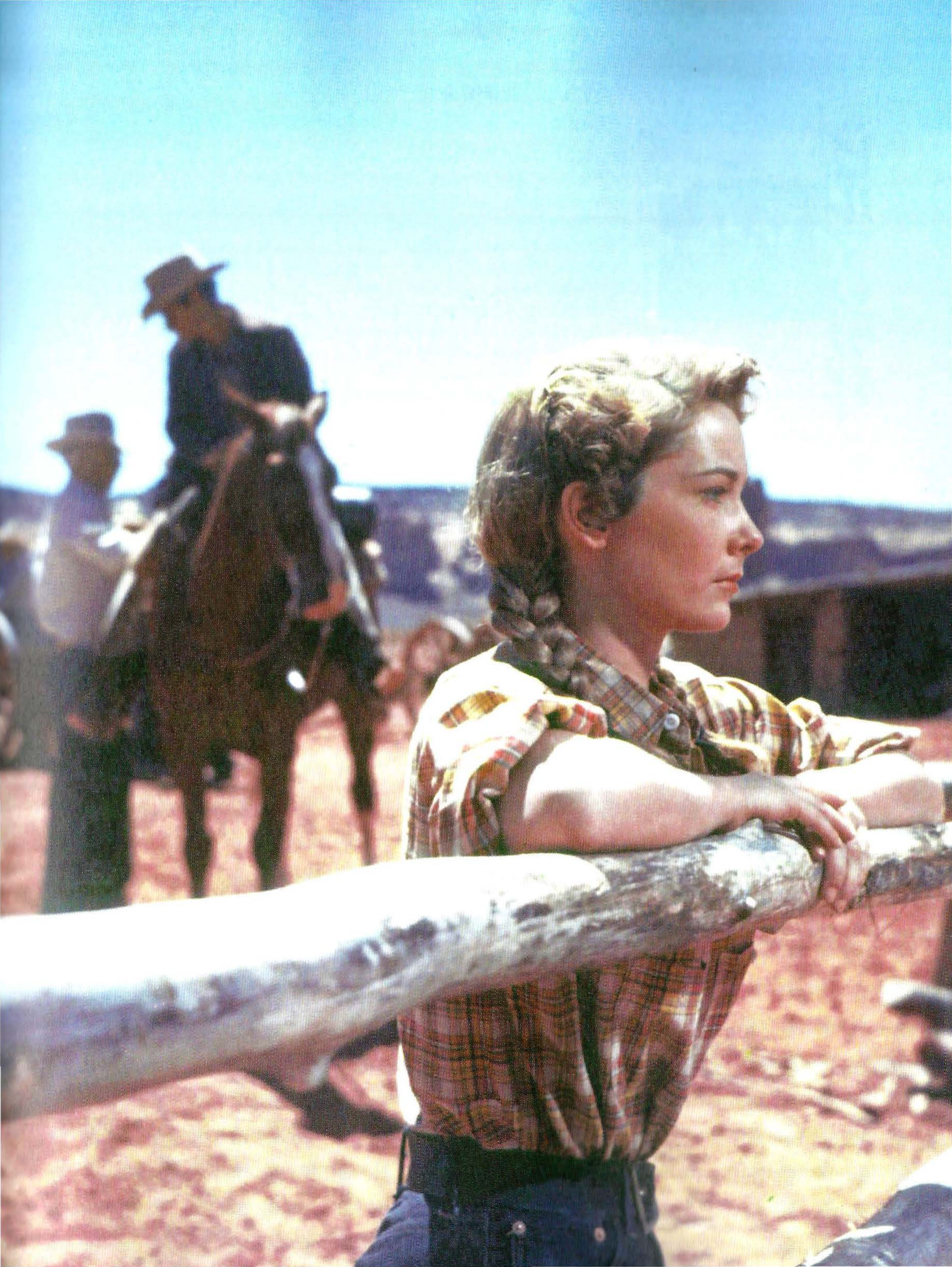
¿Cómo convierte John Ford esta sencilla historia en uno de los mayores westerns de todos los tiempos? En primer lugar, gracias a los exteriores; Ford rodó muchos westerns en Monument Valley, una región aislada en la frontera entre Utah y Arizona. Las erosionadas rocas rojas de arenisca constituyen un formidable espectáculo y el ojo infalible de Ford para la composición las dota de un aura especial. La dimensión abrupta del paisaje hace que las figuras humanas parezcan especialmente vulnerables y la vida de los colonizadores tejanos, precarias. ¿Cómo podría alguien sobrevivir en tan árido erial?

En el corazón de la historia se encuentra la figura de Ethan Edwards. Interpretado por Wayne, Ethan es un coloso, implacable e indómito, con un defecto trágico: Su odio hacia los indios, por lo que queda claro que su búsqueda está alimentada por un racismo impenitente. Su intención, como discierne Martin, no es rescatar a Debbie (Natalie Wood), su sobrina superviviente, sino asesinarla. Desde el punto de vista de Ethan, ella se ha contaminado sin remisión por el contacto con sus captores comanches. Lentamente nos damos cuenta de que el jefe comanche Scar (Henry Brandon) funciona como una especie de imagen especular de Ethan. Al violar a Martha antes de matarla, Scar ha parodiado terriblemente el acto que Ethan secretamente soñaba cometer. La urgencia que Ethan siente por matar tanto a Scar como a Debbie surge así de la necesidad de destruir sus propios e ilegítimos deseos.

La genialidad de *Centauros del desierto* reside en ser capaz de mantener la simpatía del público por Ethan, a pesar del hecho evidente de que es un racista de instintos asesinos. Al hacerlo, suscita una reacción mucho más compleja y productiva que la de sus películas más liberales de este estilo. En lugar de predicar un mensaje, Ford nos guía hacia las complejidades de la experiencia estadounidense de la diferencia racial.

En el camino encontramos muchas otras delicias, como una maravillosa banda sonora de Max Steiner y mucho humor de los incondicionales de la John Ford Stock Company, como Harry Carey Jr., Ken Curtis, Hank Worden y Ward Bond. Vera Miles está excelente como Laurie, la novia de Marty, y su madre está representada por Olive Carey, viuda de la primera estrella del western de Ford, Harry Carey.

Centauros del desierto fue elegida la quinta mejor película de todos los tiempos en una votación internacional de críticos de cine que llevó a cabo la revista *Sight & Sound* en 1922. Todo un elogio merecido. **EB**





Japón (Nikkatsu), 116 min, b/n
Idioma japonés
Producción Masayuki Takaki
Guión Natto Wada, basado en la novela de Michio Takeyama
Fotografía Minoru Yokoyama
Música Akira Ifukube
Intérpretes Rentaro Mikuni, Shôji Yasui, Jun Hamamura, Taketoshi Naitô, Ko Nishimura, Hiroshi Tsuchikata, Sanpei Mine, Yoshiaki Kato, Sojiro Amano, Yôji Nagahama, Eiji Nakamura, Shojiro Ogasawara, Tomoko Tonai, Tatsuya Mihashi, Yunosuke Ito
Nominaciones al Oscar Japón (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Venecia Kon Ichikawa (premio OCIC-mención honorífica, nominación al León de Oro)

«Para los jóvenes de hoy en día, el héroe es un hombre fantástico, un japonés ideal.»

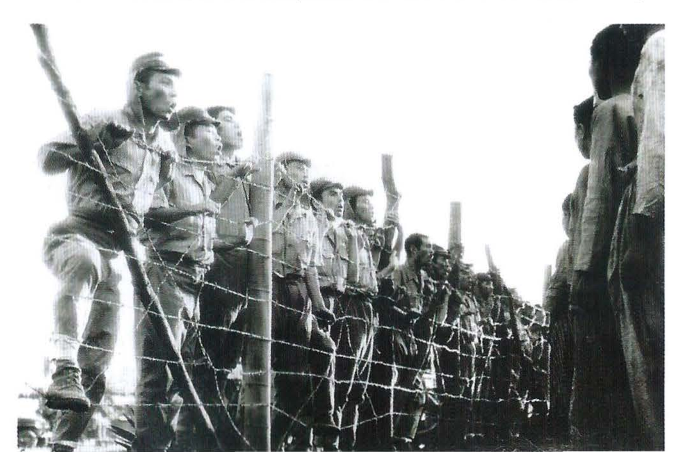
Kon Ichikawa, 2000

El arpa birmana Kon Ichikawa, 1956
Biruma No Tategoto

Aunque Akira Kurosawa sea el cineasta japonés más famoso en Occidente, su contemporáneo Kon Ichikawa ha demostrado igual maestría en literalmente docenas de películas, entre ellas *El arpa birmana*, su elegía de la inocencia perdida. Comienza al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando el capitán Inouye (Rentaro Mikuni) dirige su pelotón hacia la antigua Burma con una saludable mezcla de disciplina e instrucción musical. Sus soldados, entrenados en la lucha, pero también en el canto, constituyen un peculiar grupo de reclutas que por azar se topa con el día del armisticio. Mientras aguardan la repatriación en un campo de refugiados británico, llegan noticias de un aislado grupo de japoneses que se niegan a rendirse. Mizushima (Shôji Yasui), arpista de Inouye y núcleo de la vida espiritual de su pelotón, se presenta voluntario para mediar ante los soldados antes de que los destruya una descarga de artillería. Tras hacer oídos sordos a sus súplicas, los soldados son aniquilados y se da por muerto a Mizushima, aunque hasta su pelotón llegan rumores de que ha sobrevivido.

Lo que sigue es un conmovedor viaje cuando Mizushima despierta del ataque, herido y asustado. Ayudado por campesinos, se dispone a volver con Inouye, pero gradualmente descubre un propósito superior. Ataviado como un monje budista se propone enterrar a los muertos de la guerra que han quedado diseminados por el sudeste asiático sin servicios funerarios ni responsos. Reconoce la necesidad del luto, aunque también que la paz deberá basarse en el cuidado mutuo y la lealtad personal, y así renuncia a su antigua vida para vagar por la tierra realizando pequeños trabajos allí donde se necesiten. En consecuencia, su camino se cruza varias veces con el de Inouye, pero finalmente explica su causa como un último tributo a los muertos, da lo mismo que fueran inocentes o culpables, buenos o malos, porque el futuro se levantará sobre sus espaldas.

El arpa birmana, un sentimiento grato en un macabro escenario, conserva cada brizna de dignidad asociada a la ternura y la bondad. La propia Burma se convierte en un personaje pasivo que defiende la idea de una renovación espiritual, presentada sin dogmatismos ni tendencias propagandísticas, como un probable epílogo a los horrores de la Segunda Guerra Mundial, en esta temprana obra maestra de Ichikawa. **GC-Q**



i

El arpa birmana fue musicada por Akira Ifukube, famoso por su ópera prima sobre Godzilla, *Gojira*, de 1954.

Planeta prohibido Fred M. Wilcox, 1956
Forbidden Planet

EE.UU. (MGM), 98 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Nicholas Nayfack
Guión Irving Block, Allen Adler, Cyril Hume
Fotografía George J. Folsey
Música Bebe Barron, Louis Barron
Intérpretes Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen, Robby the Rot ot, Warren Stevens, Jack Kelly, Richard Anderson, Earl Holliman, George Wallace, Robert Dix, Jimmy Thompson, James Drury, Harry Harvey Jr., Roger McGee, Peter Miller
Nominaciones al Oscar A. Arnold Gillespie, Irving G. Ries, Wesley C. Miller (efectos visuales)

Esta extraordinaria gema de la ciencia ficción de los años cincuenta del siglo xx obra del director Fred M. Wilcox, ambiciosamente rodada en la gran pantalla del cinemascope, nada debe al paranoico período macartista y su preocupación por los invasores hostiles del espacio exterior, y mucho a *La tempestad* de William Shakespeare y a la sofisticada premisa psicológica de que los monstruos más peligrosos son los que habitan en los impulsos primitivos del subconsciente.

Una misión conducida por John J. Adams (Leslie Nielsen) llega al planeta Altair 4 para averiguar lo ocurrido a una expedición que partió de la Tierra y de la que no se ha sabido nada durante décadas, y descubrir que los únicos supervivientes de la colonia son el brillante y arrogante científico Edward Morbius (Walter Pidgeon) y su seductora, minifaldera e infantil hija Altaira (Anne Francis), acompañada por uno de los robots más amados de la pantalla: el servicial Robby, el Robot. El doctor Morbius ha hallado los formidables restos de la antigua y destruida civilización Krell y, jugueteando con sus maravillas tecnológicas, atrae la destrucción sobre todos ellos. Los sobresalientes efectos (como los «mostruos del inconsciente»), el imponente complejo subterráneo Krell, y una fantasmagórica e innovadora banda sonora de tonos electrónicos se encuentran entre las maravillas de esta película, que ha inspirado otras muchas sobre las máquinas que dominan al hombre. **AE**

Escrito sobre el viento Douglas Sirk, 1956
Written on the Wind

EE.UU. (Universal), 99 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Albert Zugsmith
Guión George Zuckerman, basado en la novela de Robert Wilder
Fotografía Russell Metty
Música Frank Skinner, Victor Young
Intérpretes Rock Hudson, Lauren Bacall, Robert Stack, Dorothy Malone, Robert Keith, Grant Williams, Robert J. Wilke, Edward Platt, Harry Shannon, John Larch, Joseph Granby, Roy Glenn, Sam, Maidie Norman, William Schallert, Joanne Jordan
Oscar Dorothy Malone (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Robert Stack (actor de reparto), Victor Young, Sammy Cahn (canción)

Robert Stack, en una borrachera violenta, estrella una botella contra la pared. Lauren Bacall, junto a la cortina de su dormitorio, casi se desmaya. Disparos, muerte, lágrimas. Y en la banda sonora, un coro de voces masculinas canta: «Nuestra noche de dicha robada estaba escrita sobre el viento». Desde los primeros momentos, este es el melodrama de Hollywood que contiene todos los demás, de un modo electrizante, condensado y poderosamente lírico.

Escrito sobre el viento trata de las retorcidas y fatales relaciones entre el sexo, el poder y el dinero. Los personajes se disponen como imágenes especulares invertidas, el bueno frente al malo, pero cada uno, en definitiva, ocupa una posición compleja y contradictoria en el imposible orden de cosas. Dorothy Malone, maravillosa como la quintaesencia de la chica mala que bebe, fuma, adora el jazz, liga con chicos en las torres petrolíferas y empuja a su padre escaleras abajo, resulta especialmente fascinante. Pocas películas son a la vez tan viscerales y perspicaces como *Escrito sobre el viento*. El director Douglas Sirk se especializó en películas antaño despreciadas por intelectuales y no tan intelectuales que las calificaron de «dramones para mujeres». Cuando a finales de los años setenta del siglo pasado por fin fueron redescubiertas en los festivales de cine de todo el mundo, la audacia y la fuerza auténticamente subversiva de sus filmes fueron apreciadas por primera vez. **AM**

Un condenado a muerte se ha escapado

Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut

Robert Bresson, 1956

Francia (Gaumont, Nouvelles Éditions), 99 min, b/n
Idioma francés
Producción Alain Poiré, Jean Thuillier
Guión Robert Bresson, basado en la obra de André Devigny
Fotografía Léonce-Henri Burel
Música adaptada Wolfgang Amadeus Mozart
Intérpretes François Leterrier, Charles Le Clainche, Maurice Beerblock, Roland Monod, Jacques Ertaud, Jean Paul Delhumeau, Roger Treherne, Jean Philippe Delamarre, César Gattegno, Jacques Oerlemans, Klaus Detlef Grevenhorst, Leonhard Schmidt
Festival de Cannes Robert Bresson (director)

Si alguien necesita convencerse de los gozos y las recompensas del minimalismo en el cine, *Un condenado a muerte se ha escapado* es el mejor punto de partida. La mayor parte de esta película muestra a Fontaine (François Leterrier) solo en su celda, relacionándose con otros presos y abriéndose lentamente paso hacia la libertad.

Como todas las películas de Bresson, esta ilustra sus refinadas teorías sobre el «cinematógrafo»: aficionados que realizan interpretaciones demasiado desdramatizadas; enorme énfasis en el sonido fuera de la pantalla y la información que transmite; la música sostenida hasta un momento final y glorioso. Y como otras grandes películas carcelarias del cine francés, *La evasión* (1960) de Jacques Becker y *Un canto de amor* (1950) de Jean Genet, *Un condenado a muerte se ha escapado* muestra una alegoría poderosa del sufrimiento humano y sus ansias de libertad, y al mismo tiempo un deliberado y tenso suspense.

Durante muchos años, *Un condenado a muerte se ha escapado* fue apreciada por sus dimensiones existenciales y espirituales: la soledad del hombre, su dificultad para comunicarse, el don de la gracia divina. Recientemente, su dimensión política ha emergido, como reflejo de la experiencia de Bresson en la Resistencia; dando así a su carrera, con sus temas de sometimiento y «almas atormentadas», un cariz social. **AM**

Delirio de locura Nicholas Ray, 1956

Bigger Than Life

EE.UU. (Fox), 95 min, deLuxe
Idioma inglés
Producción James Mason
Guión Cyril Hume, Richard Maibaum, basado en el artículo de Burton Roueche
Fotografía Joseph MacDonald
Música David Raksin
Intérpretes James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau, Robert F. Simon, Christopher Olsen, Roland Winters, Rusty Lane, Rachel Stephens, Kipp Hamilton
Festival de Venecia Nicholas Ray (León de Oro)

Para muchos la mejor película de Nicholas Ray, *Delirio de locura* es un brillante melodrama expresionista que emplea la entonces tópica controversia que suscitó el descubrimiento y la utilización de una «droga maravillosa», la cortisona (un tipo de esteroide), para hacer una devastadora crítica al conformismo materialista de clase media que definió el sueño americano durante la etapa de posguerra.

El inquietante James Mason (que también la produjo), está impecable en su papel de profesor de pueblo acuciado por preocupaciones como el dinero y la crisis de la mediana edad quien, tras haberle sido recetados esteroides, se vuelve adicto a la sensación de bienestar que proporcionan. Eso le convierte en un neurótico irascible, megalómano y tirano con su esposa, su hijo y todo el que le rodea. La droga, claro está, es un mero catalizador que desata el odio que siente hacia sí mismo y hacia el aburrido, complaciente y no cuestionado mundo en el que está atrapado. En realidad, su desesperación es tan profunda que, cuando por fin decide que debe salvar a su hijo de las depravaciones de la humanidad y matarlo, y su esposa (Barbara Rush) le recuerda que Dios detuvo a Abraham para que no sacrificara a Isaac, Mason simplemente le responde: «Dios estaba equivocado».

Un filme profundamente radical de Hollywood. Una obra maestra. **GA**

La invasión de los ladrones de cuerpos

Invasion of the Body Snatchers

Don Siegel, 1956

EE.UU. (Allied Artists, Walter Wanger), 80 min, b/n
Idioma inglés
Producción Walter Wanger
Guión Daniel Mainwaring, basado en la novela *The Body Snatchers* de Jack Finney
Fotografía Ellsworth Fredericks
Música Carmen Dragon
Intérpretes Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan, Carolyn Jones, Jean Willes, Ralph Dumke, Virginia Christine, Tom Fadden, Kenneth Patterson, Guy Way, Eileen Stevens, Beatrice Maude, Jean Andren, Bobby Clark

i

Don Siegel hizo un cameo como taxista en el remake de la película de 1978, protagonizado por Donald Sutherland.

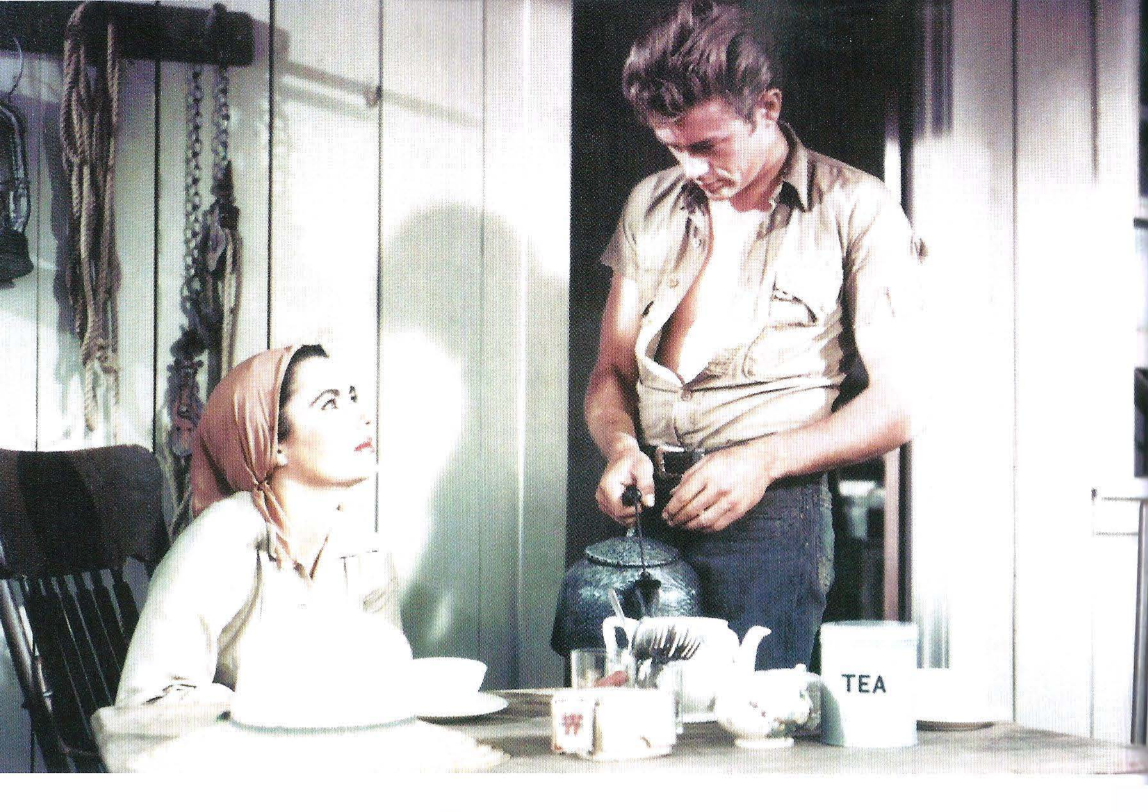
Una de las películas más populares y paranoicas de la edad de oro del cine de ciencia ficción estadounidense, *La invasión de los ladrones de cuerpos* es a la vez una ambigua y ambivalente alegoría de la guerra fría y un cuento de terror extraterrestre.

A pesar de su aroma a serie B, el largometraje de Siegel —basado en la novela de Jack Finney— se muestra más interesado en suscribirse a las convenciones del género de la ciencia ficción que a dramatizar los peligros del conformismo social y la amenaza de la invasión, tanto si proviene del exterior como del interior de la propia comunidad. Pero la ausencia de cualquier monstruo manifiesto —en parte debida a razones económicas, el tema de las plantas «ladronas de cuerpos» y los dobles teledirigidos sirven de táctica creativa parar recortar presupuesto— es más que una excusa para una increíble descripción de la «vida normal». Como Kim Newman escribe: «En lugar de garras de goma, dinosaurios animados y rayos mortíferos alienígenas, la película descubre el horror a través de un tipo cortando el césped, un puesto de verduras abandonado al lado de la carretera, un bar prácticamente vacío, una madre poniendo una planta junto al parque de juegos de su bebé o una multitud que se reúne en la plaza del pueblo a las siete cuarenta y cinco de la mañana del sábado».

Cuando el doctor Miles Bennell (Kevin McCarthy) vuelve al hogar en su pequeña ciudad de California, Santa Mira, después de un congreso médico, se encuentra con los extraños relatos de varios de sus pacientes, que insisten en que sus aparentemente inocentes parientes son en realidad impostores. Tras cierto escepticismo inicial, Miles se convence cuando, durante una barbacoa con unos amigos, descubre dos grandes vainas que se abren y sueltan un líquido burbujeante y dos incompletas réplicas humanas, una de las cuales será exactamente igual que Miles. Todo ello le lleva a deducir que se está produciendo una rara invasión alienígena. Miles y su amada Becky (Dana Wynter) intentan huir mientras toda la ciudad cae bajo los deshumanizadores efectos de las vainas.

El abierto y pesimista final, en el que Miles vaga por una autopista y grita: «¡Tú eres el próximo!» directamente a la cámara, le hará preguntarse con quién duerme usted por las noches. **SJS**





EE.UU. (Giant, Warner Bros), 197 min, warnercolor
Idioma inglés, español
Producción Henry Ginsberg, George Stevens
Guión Fred Guiol, Ivan Moffat, basado en la novela de Edna Ferber
Fotografía William C. Mellor
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes Elizabeth Taylor, Rock Hudson, James Dean, Carroll Baker, Jane Withers, Chill Wills, Mercedes McCambridge, Dennis Hopper, Sal Mineo, Rod Taylor, Judith Evelyn, Earl Holliman, Robert Nichols, Paul Fix
Oscar George Stevens (director)
Nominaciones al Oscar George Stevens, Henry Ginsberg (mejor película), Fred Guiol, Ivan Moffat (guión), James Dean (actor), Rock Hudson (actor), Mercedes McCambridge (actriz de reparto), Boris Leven, Ralph S. Hurst (dirección artística), Moss Mabry, Marjorie Best (vestuario), William Hornbeck, Philip W. Anderson, Fred Bohanan (montaje), Dimitri Tiomkin (banda sonora)

i

Rock Hudson y Elizabeth Taylor se convirtieron en amigos de por vida tras trabajar juntos en *Gigante*.

Gigante George Stevens, 1956
Giant

Edna Ferber era especialista en escribir extensas sagas familiares, varias de ellas ambientadas en el Oeste. Su novela de 1930, *Cimarrón*, se filmó dos veces en Hollywood, como la película de 1926, *Show Boat*, que transcurre en el profundo sur. En *Gigante*, escrita en 1950, Bick Benedict (Rock Hudson) es un magnate ganadero que se casa con una belleza de Maryland, Leslie (Elizabeth Taylor). La hermana de Bick ha dejado parte de la propiedad a Jett Rink (James Dean), un antiguo empleado. Rink descubre petróleo y se hace inmensamente rico, pero su vida íntima es un desastre (está perdidamente enamorado de Leslie) y cae en el alcoholismo. A medida que Bick y Leslie envejecen, les preocupa quién dirigirá el rancho cuando ellos ya no estén. Su hija (Carroll Baker) quiere tomar las riendas, pero Leslie no lo aprueba. Para fastidio de Bick, su hijo (Dennis Hopper) se ha casado con una latina y es médico. Con el tiempo Bick y Leslie se reconcilian con la vida.

Después de más de tres horas, *Gigante* hace honor a su título. Las actuaciones son sobresalientes, en primer lugar la de James Dean, que murió trágicamente en un accidente de automóvil poco después de acabar de rodar su papel. El director George Stevens hace justicia a la inmensidad del paisaje texano y, lo que es raro para su tiempo, la película trata de manera interesante tanto las diferencias raciales como las de clase. **EB**

Falso culpable Alfred Hitchcock, 1956
The Wrong Man

EE.UU. (First National, Warner Bros.), 105 min, b/n
Idioma inglés
Producción Herbert Coleman, Alfred Hitchcock
Guión Angus MacPhail, Maxwell Anderson, basado en la novela *The True Story of Christopher Emmanuel Balestrero* de Maxwell Anderson
Fotografía Robert Burks
Música Bernard Herrmann
Intérpretes Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Quayle, Harold Stone, John Heldabrand, Doreen Lang, Norma Connolly, Lola D'Annunzio, Robert Essen, Dayton Lummis, Charles Cooper, Esther Minciotti, Laurinda Barrett, Nehemiah Persoff, Kippy Campbell

Falso culpable es una de las películas más sombrías de Hitchcock. Henry Fonda interpreta el papel de Manny Balestrero, un músico de jazz que, por error, es identificado como el hombre que ha robado una oficina de seguros. Aunque es puesto en libertad bajo fianza, la preocupación y la vergüenza empiezan a afectar a su esposa Rose (Vera Miles). Ambos intentan encontrar a alguien que pueda confirmar la coartada de Manny, pero no lo consiguen. Rose sufre un ataque antes del juicio y es confinada en un hospital psiquiátrico. Al final, por casualidad, se descubre al verdadero culpable, pero eso poco afecta a su estado mental.

Rodada en blanco y negro, con un realismo casi documental, *Falso culpable* está basada en un caso real, tal como afirma Hitchcock en un corto prólogo. Explora uno de los temas eternos del director: el hombre acusado de un crimen que no ha cometido (la película de 1959 *Con la muerte en los talones* presenta una situación similar). El director relata con brillantez cómo los procedimientos de acusación y encarcelación consiguen transmitir la sensación de culpabilidad, aunque se trate de un inocente. En una secuencia magistral, mediante una cámara subjetiva, vemos a Manny sufrir la humillación de ser apresado, cacheado y de que le tomen las huellas dactilares, las manos sucias de tinta parecen la confirmación de su delito. **EB**

Alta sociedad Charles Walters, 1956
High Society

EE.UU. (Bing Crosby, MGM, Sol C. Siegel), 107 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sol C. Siegel
Guión John Patrick, basado en la obra teatral *Historias de Filadelfia* de Philip Barry
Fotografía Paul Vogel
Música Saul Chaplin, Cole Porter
Intérpretes Bing Crosby, Grace Kelly, Frank Sinatra, Celeste Holm, John Lund, Louis Calhern, Sidney Blackmer, Louis Armstrong, Margalo Gillmore
Nominaciones al Oscar Edward Bernds, Elwood Ullman (guión)*, Johnny Green, Saul Chaplin (banda sonora), Cole Porter (canción)

Alta sociedad, una actualización musical de la farsa romántica de la buena sociedad, *Historias de Filadelfia*, combina los imbatibles talentos melódicos de Bing Crosby, Frank Sinatra y Louis Armstrong con la belleza de Grace Kelly, en su último papel antes de dejar Hollywood para convertirse en la princesa Gracia de Mónaco.

La gélida y malcriada Tracy (Kelly) debe casarse con el soso, formal y bello George (John Lund), pero la víspera de la boda, su ex marido, Dexter (Crosby), regresa para evitar el casamiento. Con la intención de informar de los entresijos del acontecimiento social del año se encuentran los periodistas Liz (Celeste Holm) y Mike (Sinatra), con el grande del jazz Armstrong (interpretándose a sí mismo), una especie de coro griego que acompaña al público en los complicados líos de Dexter y Tracy.

A imagen de los interminables musicales de Hollywood de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado, llenos de elaborados números de música y danza, el director Charles Walters interpreta a la perfección nueve canciones de Cole Porter en el desarrollo de la trama. Armstrong empieza cantando «High Society», que explica el argumento, sentado en una limusina que comparte apretadamente con su banda, mientras Sinatra y Holm cantan la clásica «Who Wants to be a Millionaire?» en una habitación repleta de los extravagantes regalos de boda de Tracy. Una alegre e intemporal comedia musical. **JB**

* Nominación declinada cuando la Academia se percató de que había confundido la *High Society* de Bernds y Ullman con la de Sol Siegel.

Trono de sangre Akira Kurosawa, 1957

Kumonosu Jo

Japón (Toho), 105 min, b/n
Idioma japonés
Producción Akira Kurosawa, Sojiro Motoki
Guión Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, según la obra teatral *Macbeth* de William Shakespeare
Fotografía Asakazu Nakai
Música Masaru Satô
Intérpretes Toshirô Mifune, Isuzu Yamada, Takashi Shimura, Akira Kubo, Hiroshi Tachikawa, Minoru Chiaki, Takamaru Sasaki, Kokuten Kodo, Kichijiro Ueda, Eiko Miyoshi, Chieko Naniwa, Nakajiro Tomita, Yu Fujiki, Sachio Sakai, Shin Otomo
Festival de Venecia Akira Kurosawa (nominación al León de Oro)

Con toda justicia, la adaptación de Akira Kurosawa de *Macbeth*, ingeniosa, escalofriante, formal y extraordinariamente fiel al original, se considera una de las más impresionantes versiones cinematográficas de la obra de Shakespeare. La trama y la psicología se traducen bellamente al Japón feudal, donde un valiente guerrero samurai, el general Washizu (Toshiro Mifune), y su diabólica esposa, lady Asaji (Isuzu Yamada), impulsados por una ambición despiadada e inspirados por la profecía de una bruja, asesinan a su señor, le arrebatan su reino y se condenan irremediablemente a un ritual de derramamiento de sangre, paranoia, locura y ruina.

El maravilloso Mifune —actor principal favorito de Kurosawa en una duradera colaboración (más de dieciséis películas) tan notable como la de Martin Scorsese con Robert De Niro— acrecentó su reputación como la estrella internacional más destacada de Japón, y la escena de su muerte, brillantemente orquestada, atravesado por una lluvia de flechas, es una de las grandes imágenes icónicas del cine mundial. Elementos del *teatro no*, arte bélico tradicional japonés, realismo histórico y una concepción contemporánea de la naturaleza del mal y del bien se funden aquí en un mundo cerrado, envuelto por la niebla, de siniestros y mágicos bosques y castillos (ambientados en localizaciones que se encuentran en la cima del monte Fuji, como el castillo construido por un batallón de marines de Estados Unidos). **AE**

Senderos de gloria Stanley Kubrick, 1957

Paths of Glory

EE.UU. (Bryna, Harris-Kubrick), 87 min, b/n
Idioma inglés, alemán
Producción Kirk Douglas, James B. Harris, Stanley Kubrick
Guión Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson, basado en la novela de Humphrey Cobb
Fotografía Georg Krause
Música Gerald Fried
Intérpretes Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready, Wayne Morris, Richard Anderson, Joe Turkel, Christiane Kubrick, Jerry Hausner, Peter Capell, Emile Meyer, Bert Freed, Kem Dibbs, Timothy Carey, Fred Bell

Stanley Kubrick recurrió en diversas ocasiones al tema de la guerra. La novela de Humphrey Cobb sobre un incidente vergonzoso que sucedió realmente en el ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, fue adaptada (por Kubrick, Jim Thompson y Calder Willingham) en una intensa película, muy eficaz en cuanto a la fría neutralidad con la que el director trata los hechos más horribles.

Un par de despiadados e ineptos generales (Adolphe Menjou, George Macready) ordenan a sus hombres lanzarse de manera suicida contra las posiciones alemanas; cuando unos pocos supervivientes regresan renqueantes después de ser prácticamente barridos, el regimiento es acusado de cobardía, y un trío de soldados rasos elegidos al azar son sometidos a un consejo de guerra. El entregado coronel Dax (Kirk Douglas) prepara la defensa, pero los políticos decretan que los tres humildes e inocentes soldados —realmente heroicos— sean fusilados. Sombría, inteligente y maravillosamente interpretada, es una película de guerra que logra la indignación del público. Tras las ejecuciones, alcanza el clímax con la escena más emocional que Kubrick haya dirigido jamás, en la que un puñado de burlones soldados obligan a una prisionera alemana (Susanne Christian, más tarde Christiane Kubrick) a entretenerles cantándoles una canción, sumiéndose en el silencio tras su tímida, sincera y melancólica actuación. **KN**



EE.UU. (Fox), 119 min, deLuxe
Idioma inglés
Producción Leo McCarey, Jerry Wald
Guión Leo McCarey, Mildred Cram, Delmer Daves, Donald Ogden Stewart
Fotografía Milton R. Krasner
Música Hugo Friedhofer, Harry Warren
Intérpretes Cary Grant, Deborah Kerr, Richard Denning, Neva Patterson, Cathleen Nesbitt, Robert Q. Lewis, Charles Watts, Fortunio Bonanova, George Winslow
Nominaciones al Oscar Milton R. Krasner (fotografía), Charles Le Maire (vestuario), Hugo Friedhofer (banda sonora), Harry Warren, Harold Adamson, Leo McCarey (canción)

«El invierno debe de ser duro para quienes no tienen recuerdos cálidos... Nos hemos perdido la primavera.»

Terry McKay (Deborah Kerr)

i

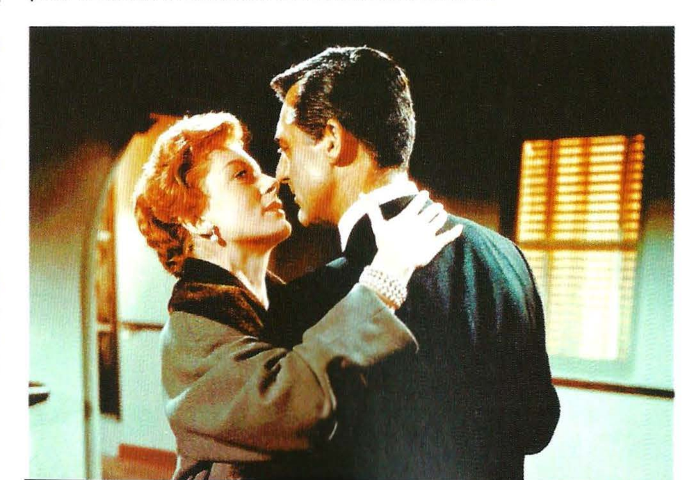
Marni Nixon dobló a Deborah Kerr cuando cantaba en *Tú y yo* y *El rey y yo* (1956).

Tú y yo Leo McCarey, 1957
An Affair to Remember

«¡Querido, si tú puedes pintar, yo puedo volver a andar!» Durante años el tortuoso camino de Cary Grant y Deborah Kerr en *Tú y yo* fue adorado casi de manera ilícita. Luego fue redescubierta por el remake de 1993 *Algo para recordar*, como una de esas pelis de chicas que se ven comiendo chocolate y con una caja de pañuelos a mano. La película —otro remake del melodrama de 1939 protagonizado por Irene Dunne y Charles Boyer, *Tú y yo*— refleja dos aspectos rivales del productor/escritor/director Leo McCarey. En su mejor momento, el genio de la comedia unió a Lauren con Hardy, dirigió a los hermanos Marx en *Sopa de ganso* y ganó su primer Oscar dirigiendo a Grant en el disparatado clásico de los años treinta *La pícara puritana*, pero McCarey también sucumbió al descarado sentimentalismo que rezumaba su favorita de los años cuarenta *Siguiendo mi camino* (por la que ganó los premios de la Academia a la mejor película, director y guionista).

El ingenioso playboy Nickie Ferrante (Grant), un artista fracasado, y la discreta cantante de club nocturno Terry McKay (su voz fue doblada por la cantante Marnie Nixon, que también prestó su voz a Kerr en *El rey y yo*) se conocen a bordo de un crucero de lujo y se rinden —en un derroche de sofisticado buen humor— a su atracción mutua. Por desgracia, ambos tienen otro amor y un pasado. Hacen un pacto romántico: si al cabo de seis meses han conseguido cambiar sus vidas, se encontrarán en lo alto del Empire State Building y vivirán felices para siempre. A su debido tiempo, el reformado Grant colgará sus pinceles y se encaminará felizmente hacia el mirador del rascacielos, pero Kerr, que corre emocionada a su encuentro, es atropellada por un automóvil.

Lo que sigue a continuación resulta casi inconcebible para la generación del teléfono móvil. Grant, creyendo que le han dado plantón, se sume en un amargo cinismo; sin saber que Kerr se enfrenta con valor a la parálisis, y demasiado orgulloso para averiguar la verdad. La comedia cesa en la segunda lacrimógena mitad de la película, mientras el público se mueve por adivinar el desenlace de los acontecimientos. McCarey abusa un poco de las canciones, pero ni aunque la mismísima Kerr se pusiera a dar clases a un coro de monísimos erizos podría estropear el clímax del maravilloso reencuentro final. **AE**





Suecia (Svensk), 96 min, b/n
Idioma sueco
Producción Allan Ekelund
Guión Ingmar Bergman, basado en la obra teatral *Trämålning* de Ingmar Bergman
Fotografía Gunnar Fischer
Música Erik Nordgren
Intérpretes Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Max von Sydow, Bibi Andersson, Inga Gill, Maud Hansson, Inga Landgré, Gunnel Lindblom, Bertil Anderberg, Anders Ek, Åke Fridell, Gunnar Olsson, Erik Strandmark
Festival de Cannes Ingmar Bergman, junto con *Kanal* (premio especial del jurado)

«Bergman anhelaba la posibilidad de encontrar un sentido religioso... pero al fin y al cabo era un artista. El séptimo sello, *aquellas películas, te atrapaban. No eran cualquier cosa.»*

Woody Allen, 2007

i

El séptimo sello fue rodado en treinta y cinco días, según confesó Bergman, «en los bosques que rodeaban el estudio».

1957

El séptimo sello Ingmar Bergman, 1957

Det Sjunde Inseglet

La imagen de la muerte de rostro blanco y túnica negra (Bengt Ekerot) jugando al ajedrez en la playa con un cansado y curioso cruzado (Max von Sydow) está tan profundamente imbricada en la memoria colectiva de los aficionados al cine como King Kong encaramado al Empire State Building, Humphrey Bogart despidiendo a Ingrid Bergman en el aeropuerto, Janet Leigh acuchillada en la ducha o el Imperial Cruiser pasando ante la cámara. Esta escena única de *El séptimo sello* personifica la trascendencia, la emoción y el impacto de un nuevo tipo de cine en un momento en que las certezas de Hollywood estaban en recesión: ¿Cómo si no se explican las recurrentes parodias y referencias en películas tan variadas como *La máscara de la muerte roja* (1964) de Roger Corman, *La última noche de Boris Grushenko* de Woody Allen, *El último gran héroe* (1993) de John McTiernan y *El alucinante viaje de Bill y Ted* (1991) de Peter Hewitt, en la última de las cuales la muerte hace trampas?

Esta escena ha sido parodiada con frecuencia y es una pena que haya llegado a representar la película en la imaginación popular. Produce la injusta sensación de que el escritor-director Ingmar Bergman era excesivamente solemne, como si quisiera crear un arquetipo de la gravedad o del arte. En realidad, *El séptimo sello*, aunque arraigada en los grandes temas de la época más seria de Bergman, es una película a menudo cómica y pícara, una fábula medieval influida por el entusiasmo que el director sueco sentía por los filmes de samurais de Akira Kurosawa, y tan interesada en celebrar los placeres sencillos como en censurar los retorcidos tormentos.

Antonius Block (Sydow), al regresar al cabo de diez años de una sangrienta cruzada, considera su fe en Dios una enfermedad que la humanidad debe erradicar. En compañía de su escudero (Gunnar Björnstrand), un colega charlatán y fiel, Block tropieza con los estragos que ocasiona la peste, antes de encontrarse con la auténtica Parca. En la partida de ajedrez, que dura toda la película, entre la Muerte y el caballero, no está en juego simplemente la vida del cruzado sino los sentimientos sobre Dios, la religión y la humanidad. Al final, la esperanza surge de una Sagrada Familia alternativa —un alegre juglar (Nils Poppe), su sensual esposa (Gunnel Lindblom) y su travieso e inocente hijo— a quienes Block salva de la peste uniéndose voluntariamente a la danza de la muerte que reclama personajes más venales y corruptos.

Si el caballero, constantemente atormentado por cuestiones sobre Dios y el vacío existencial (incluso visita a una supuesta bruja a punto de ser quemada para preguntarle lo que el diablo sabe sobre Dios), representa un aspecto de Bergman, el sencillo juglar amablemente reprendido por su práctica esposa («Tú y tus sueños y visiones», dice ella en la última frase de la película) representa otro, que busca la redención a través de la diversión honesta, y se asusta cuando su inocente función es eclipsada por el espectáculo, aprobado por la Iglesia, de una procesión de penitentes azotándose y mortificándose. Bergman siempre se enfurece y entristece por las miserias humanas, en especial cuando están sancionadas por una supuesta religión, pero la película también celebra el amor físico y espiritual, el arte, la comida, la bebida y la belleza del mundo. **KN**





EE.UU. (Orion-Nova), 96 min, b/n
Idioma inglés
Guión Reginald Rose
Fotografía Boris Kaufman
Música Kenyon Hopkins
Intérpretes Henry Fonda, Lee J. Cobb, Ed Begley, E.G. Marshall, Jack Warden, Martin Balsam, John Fiedler, Jack Klugman, Ed Binns, Joseph Sweeney, George Voskovec, Robert Webber
Nominaciones al Oscar Henry Fonda, Reginald Rose (mejor película), Sidney Lumet (director), Reginald Rose (guión)
Festival de Berlín Sidney Lumet (Oso de Oro, premio OCIC)

«Vamos a estar en una habitación. ¡Aprovechemos el dramatismo de la situación!»

Sidney Lumet, 1997

i

La película perdió las tres nominaciones a los Oscar en favor de *El puente sobre el río Kwai*.

Doce hombres sin piedad Sidney Lumet, 1957

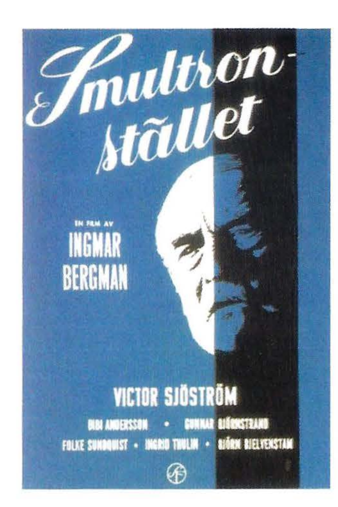
12 Angry Men

Esta película de Sidney Lumet sigue siendo popular pues constituye un auténtico caldo de cultivo para actuaciones inteligentes, súbitos giros y monólogos apasionados. El drama contenido y fascinante de *Doce hombres sin piedad* no tiene lugar en el tribunal de justicia —salvo un breve prólogo mientras el jurado es enviado fuera con las instrucciones del juez— sino durante una sola tarde bochornosa en la sala del jurado.

Henry Fonda interpreta al jurado número ocho, cuya duda razonable y bien razonada resistencia convence gradualmente a los once restantes miembros del jurado para que cambien su primer y precipitado veredicto de culpabilidad en el caso de un joven procesado por el asesinato de su padre. A Fonda le impresionó la fuerza de la ingeniosa obra de televisión de Reginald Rose, emitida en directo por la CBS en 1954 (que se creía perdida hasta 2003, cuando se encontró una cinta). Fonda reconoció un papel que se adecuaba a la perfección a su serena honestidad y la oportunidad para hacer un largometraje apasionante, de modo que participó en la producción de la película. Ofreció el encargo a Lumet, un dinámico veterano del teatro televisado en directo cuya experiencia le capacitaba, junto al director de fotografía Boris Kaufman —otro experto de los espacios pequeños y el blanco y negro—, para explotar la creciente tensión del guión perfectamente estructurado de Rose y hacer el filme en veinte días.

La tan elogiada y apasionante película del debut de Lumet no pide disculpas por su teatralidad sino que convierte en virtud su claustrofóbica y sudorosa intensidad. Cada actor deja su impronta en este vehículo de lucimiento de soberbias caracterizaciones, desde el inseguro presidente del jurado Martin Balsam a un feroz Lee J. Cobb en el papel del jurado número tres, beligerante y amargado. Resulta interesante que dos de los hombres, Joseph Sweeney, como el anciano y perspicaz jurado número nueve, y George Voskovic, como el metódico jurado número once hubieran actuado en la producción original de televisión. Los prejuicios étnicos y de clase, las premisas personales y las personalidades, afloran en una colosal lucha por un juicio transparente. La película ganó el Oso de Oro en el festival de Berlín, pero su mayor galardón es que después de verla nadie hará de jurado sin fantasear en convertirse en un obstinado campeón de la justicia a lo Fonda. **AE**





Suecia (Svensk), 91 min, b/n
Idioma sueco, latín
Producción Allan Ekelund
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Gunnar Fischer
Música Erik Nordgren
Intérpretes Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Jullan Kindahl, Folke Sundquist, Björn Bjelfvenstam, Naima Wifstrand, Gunnel Broström, Gertrud Fridh, Sif Ruud, Gunnar Sjöberg, Max von Sydow, Åke Fridell, Yngve Nordwall
Nominaciones al Oscar Ingmar Bergman (guión)
Festival de Berlín Victor Sjöström (premio de FIPRESCI), Ingmar Bergman (Oso de Oro)
Festival de Venecia Ingmar Bergman (premio de la crítica italiana)

«No estoy seguro de que la cosa vaya del todo conmigo. Por supuesto, estoy en él de alguna manera, pero el carácter de Isak Borg es en gran medida el de mi padre.»

Ingmar Bergman, 2003

i

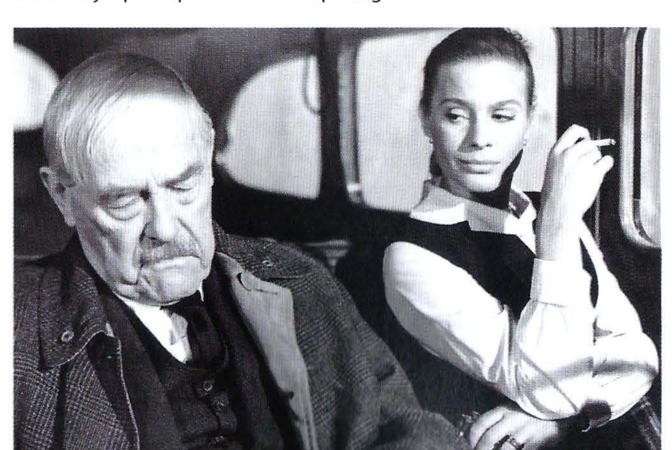
El filme de Sjöström *Körkalen* (*La carreta fantasma*, 1921) ejerció una influencia decisiva en Bergman.

Fresas salvajes Ingmar Bergman, 1957
Smultronstället

Probablemente esta sea la más fresca de las obras maestras de Ingmar Bergman. *Fresas salvajes* descibre la odisea geográfica y espiritual del anciano profesor Isak Borg —su nombre en sueco significa más o menos «fortaleza de hielo»— (interpretado por Victor Sjöström). Borg viaja en coche, en compañía de su nuera Marianne (Ingrid Thulin), de Estocolmo a la Universidad de Lund para ser investido doctor honoris causa. En el trayecto recogen a tres jóvenes autoestopistas —entre las que se encuentra la vivaz Sara (Bibi Andersson), cuyo nombre y carácter le recuerdan al amor de su vida, y una pareja de mediana edad—. Borg visita a su anciana madre, antes de intentar charlar de hombre a hombre con su hijo Evald (Gunnar Björkstrand), un cínico misántropo a quien Marianne está pensando en abandonar. La conversación que Borg tiene con Evald será crucial, no solo porque debe salvar el matrimonio de su hijo, sino porque demuestra que el viaje del profesor lo ha llevado a un alto grado de autoconocimiento. Ha cobrado consciencia no solo de su propia mortalidad sino de su reticencia emocional, heredada de sus padres y consolidada por las contrariedades de la vida y su inmersión en el trabajo. Casi sin darse cuenta se la ha transmitido, como un virus, a Evald.

La fuerza del relato de ese día —más bien una vida en un día— reside en la seguridad con que Bergman combina las realidades objetivas y subjetivas de la vida de Borg. Los detalles internos y externos van proyectando progresivamente más luz sobre el hombre. No solo son sus sueños y recuerdos lo que nos hacen comprender al personaje (y su comprensión de sí mismo) sino también los diversos encuentros y conversaciones. Marianne, aunque con mucho tacto y cariño, es bastante explícita al mencionar los errores de Borg. Sara le recuerda al profesor su más apasionada juventud. La pareja que discute le trae a la mente tanto su mal humor como el futuro que Marianne debe afrontar con Evald

La sabiduría de Borg afecta también a aquellos que le rodean; el milagro de *Fresas Salvajes* es que carece de sentimentalismo. La brillante y sobria interpretación de Sjöström —que había sido el mayor cineasta sueco antes de Bergman—, en *Fresas Salvajes*, una película sobresaliente y muchas veces imitada, posee una honestidad emocional equiparable al viaje que experimentará su protagonista. **GA**



El increíble hombre menguante Jack Arnold, 1957
The Incredible Shrinking Man

EE.UU. (Universal), 81 min, b/n
Idioma inglés
Producción Albert Zugsmith
Guión Richard Matheson, Richard Alan Simmons, basado en la novela *The Shrinking Man* de Richard Matheson
Fotografía Ellis W. Carter
Música Foster Carling, Earl E. Lawrence
Intérpretes Grant Williams, Randy Stuart, April Kent, Paul Langton, Raymond Bailey, William Schallert, Frank J. Scannell, Helene Marshall, Diana Darrin, Billy Curtis

Expuesto a una misteriosa y probablemente radiactiva nube mientras disfruta de un crucero, Scott Carey (Grant Williams) empieza a menguar gradualmente. La monotonía visual del director Jack Arnold se aviene perfectamente a lo absurdo y ambiguo de la premisa del guión de Richard Matheson. La primera mitad de *El increíble hombre menguante* —en la que se retrata el trance del héroe como un problema entre médico, doméstico y socioeconómico— es una digna compañera de *Delirio de locura* (1956) de Nicholas Ray y *Escrito sobre el viento* (1956) de Douglas Sirk, en su irónica y terrorífica descripción de la vida de la clase media americana vuelta del revés. Pero es en la segunda mitad de la película —Scott, ahora más pequeño que el tacón de un zapato, cae al sótano y debe enfrentarse a varias amenazas naturales— cuando realmente despega, convirtiéndose en una apasionante y poética aventura de ciencia ficción. La inspiradora conclusión —«Para Dios no existe el cero»— constituye un raro ejemplo de cine popular con referencias metafísicas.

Gran parte de la fuerza de la película procede de su mordacidad psicológica y del fértil y preciso uso de los objetos; su arquitectura de escaleras, cajones, cajas de cerillas y latas pintadas. Para Matheson y Arnold, Scout Carey es un hombre universal radiactivo: su aventura es una lección sobre la hostilidad del entorno artificial y de la propensión indestructible de la humanidad a creerse la medida de todas las cosas. **CFu**

Duelo de titanes John Sturges, 1957
Gunfight at the Ok Corral

EE.UU. (Paramount), 122 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Joseph H. Hazen, Paul Nathan, Hal B. Wallis
Guión George Scullin, Leon Uris, basado en el artículo *The Killer* de George Scullin
Fotografía Charles Lang
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes Burt Lancaster, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, Jo Van Fleet, John Ireland, Lyle Bettger, Frank Faylen, Earl Holliman, Ted de Corsia, Dennis Hopper, Whit Bissell, George Mathews, John Hudson, DeForest Kelley, Martin Milner
Nominaciones al Oscar Warren Low (montaje), George Dutton (sonido)

La escenificación de John Sturges del famoso duelo entre Wyatt Earp y la banda de Clanton en Tombstone, Arizona, el 26 de octubre de 1881, no era la primera versión cinematográfica. Pero la película de Sturges es un poco más precisa que la de John Ford *La pasión de los fuertes* (1946). Por ejemplo, Ford hace que el colega de Earp, Doc Holliday, muera en el duelo cuando en realidad sobrevivió seis días más. *Duelo de titanes* es una producción muy cuidada, técnicamente excelente, con un elevado presupuesto y un exquisito reparto. Burt Lancaster demuestra su autoridad como Earp, a veces glacial en su determinación. Como contraste, Kirk Douglas se divierte con el tísico Holliday, mostrando una sonrisa rápida pero mortal como una serpiente. También cuenta con el sólido apoyo de Jo van Fleet como «Narizotas» Kate, la sufrida mujer de Doc, y John Ireland como el pistolero Johnny Ringo.

La melodiosa banda sonora de Dimitri Tiomkin, que también puso la música a otros westerns de buenos y malos como *Solo ante el peligro* o *Río Bravo*, resulta una contribución considerable, y el tema principal de Frankie Laine fue un gran éxito. Sin embargo, quienes deseen un tratamiento más realista y flemático de la historia de Wyatt Earp deberán ver la secuela de Sturges *La hora de las pistolas* (1967), que comienza justo con el incidente de OK Corral. **EB**

Las noches de Cabiria Federico Fellini, 1957

Le Notti di Cabiria



Italia/Francia (De Laurentiis, Marceau), 110 min, b/n
Idioma italiano
Guión Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Pier Paolo Pasolini
Intérpretes Giulietta Masina, François Périer, Amedeo Nazzari, Aldo Silvani, Franca Marzi, Dorian Gray, Mario Passante, Pina Gualandri, Polidor, Ennio Girolami, Christian Tassou, Jean Mollier, Riccardo Fellini, María Luisa Rolando, Amedeo Girardi
Oscar Italia (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Giulietta Masina (actriz), Federico Fellini (premio OCIC-mención especial)

«Creo que sería inmoral presentar una solución preconcebida al final de la película.»

Federico Fellini, 1961

El personaje de Cabiria en este clásico de Federico Fellini, en cuyo guión participó otro gran cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini, está interpretado por la esposa de aquel, Giulietta Masina, que merecidamente ganó el premio a la mejor actriz en el festival internacional de cine de Cannes por su retrato de una ingenua prostituta.

Avergonzada de su profesión, la vivaracha Cabiria busca desesperadamente un amante rico que la retire, aunque, en el fondo, lo que realmente quiere es un amor duradero.

Después del estreno de *Las noches de Cabiria*, una polémica escena en la que intervenía un samaritano con un saco lleno de buenos deseos fue censurada tras las protestas por parte de la Iglesia católica. Al parecer, la generosidad es un rasgo provinciano, pero por suerte los fotogramas fueron finalmente restaurados.

El tema de la bondad es primordial en toda la película; tras su apariencia mundana, Cabiria solamente desea ser feliz, como cualquier persona. Su corazón de oro no la libra de una tristeza que ni la música más alegre puede aliviar.

Cabiria no puede evitar ser un alma bondadosa, a menudo en su perjuicio. El encuentro fortuito con un hipnotizador de carnaval (encarnado por Aldo Silvani) que le arranca sus más íntimos deseos, resulta muy conmovedor, y cruel, al convencerla de que sus sueños y fantasías de una vida mejor podrían realizarse. Su sinceridad provoca que se aprovechen de sus sentimientos, las atenciones de un actor mujeriego (Alberto Lazzari) también le crean falsas esperanzas, y Cabiria acaba tratada como un perro.

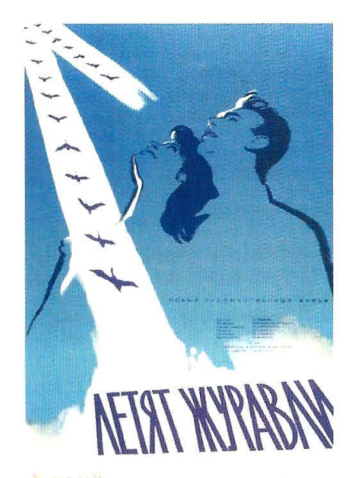
Los sueños de Cabiria nunca se hacen realidad, y suelen terminar violentamente cuando se aprovechan de su valerosa inocencia. Sin embargo, Fellini no explota su historia en busca de compasión. Ella es una mujer fuerte, orgullosa y luchadora, que responde a cada revés levantándose del suelo, sacudiéndose el polvo y yendo hacia una vida nueva y mejor para empezar de nuevo.

Las noches de Cabiria, al igual que otra obra maestra de Federico Fellini, *La dolce vita* (1960), está narrada desde la mirada de los marginales, cargada de optimismo pero también llena de tristeza, a las clases más afortunadas. **JHL**



i

El guión fue transformado por Neil Simon en la obra *Noches de la ciudad*, bajo cuyo título fue filmada en 1969.



URSS (Mosfilm), 97 min, b/n
Idioma ruso
Producción Mikhail Kalatozov
Guión Viktor Rozov, basado en su obra teatral *Cuando pasan las cigüeñas*
Fotografía Sergei Urusevski
Música Moisej Vajnberg
Intérpretes Tatiana Samoilova, Alexei Batalov, Vasili Merkuryev, Aleksandr Shvorin, Svetlana Kharitonova, Konstantin Nikitin, Valentin Zubkov, Antonina Bogdanova, Boris Kokovkin, Yekaterina Kupriyanova
Festival de Cannes Mikhail Kalatozov (Palma de Oro), Tatiana Samoilova (mención especial)

«La vertiente gráfica de la película dependía de mí, y Kalatozov le concedió gran importancia.»

Sergei Urusevski

i

Transcurrida una década desde su estreno, Samoilova volvió a encontrar la fama con la versión de *Anna Karenina* de Aleksandr Zarkhi.

Letjat zhuravli Mikhail Kalatozov, 1957
(Cuando migran las grullas)

En los últimos años de Stalin y el estalinismo, el cine soviético prácticamente desapareció. La consiguiente devastación económica que provocó la guerra mundial, así como el miedo omnipresente que definía la vida cotidiana, hizo que los antaño florecientes estudios soviéticos prácticamente cerraran.

Tras la muerte de Stalin en 1953, poco a poco empezó a emerger un resucitado cine soviético; la película que simbolizó ese renacimiento fue *Cuando migran las grullas*, de Mikhail Kalatozov. En apariencia una historia de amor en tiempos de guerra entre los amantes Boris (Alexei Batalov) y Veronika (Tatiana Samoilova), que son separados poco después del estallido del conflicto, la película desafía con audacia casi todos los clichés del género.

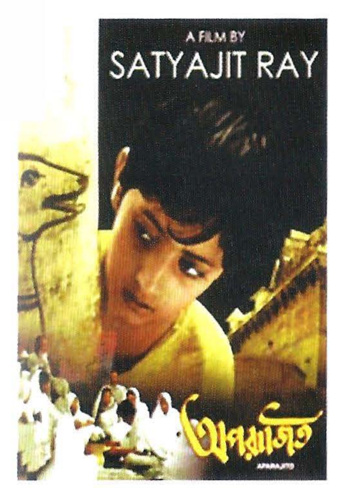
En lugar de celebrar las gloriosas victorias del Ejército rojo, *Cuando migran las grullas* se centra en algunos de los momentos más oscuros de la guerra, cuando la eficiente y temible maquinaria de guerra alemana aplastaba al miserable (aunque heroico) ejército ruso.

En la retaguardia hay poco más que desesperación y deseos de superación. De modo admirable, el público soviético abrazó con entusiasmo esta reflexión sobre sus experiencias bélicas; cansados tal vez de la propaganda, sabían de sobras que la guerra producía pocos héroes en realidad. Aunque los jóvenes amantes, Batalov y Samoilova son conmovedores, y atractivos, la verdadera estrella de la película es la voluptuosa cámara del cineasta Sergei Urusevski.

Con sus impresionantes planos de grúa, sus dramáticas panorámicas y su vibrante trabajo cámara en mano, Urusevski (que había trabajado con Dovzhenko en el brillante documental de tiempos de guerra *La batalla por la Ucrania soviética*) da sentido a un mundo que ha perdido sus amarras y cualquier punto fijo de referencia —moral, política, etc.— tangible. Urusevski haría con Kalatozov el infame pero muy admirado *Soy Cuba* (1964).

Aunque para algunos el filme se ahogue en su estilo barroco, *Cuando migran las grullas* siempre será el primer largometraje soviético de la guerra fría ampliamente distribuido (por Warner Brothers) en Estados Unidos. **RP**





India (Epic), 127 min, b/n
Idioma bengalí
Producción Satyajit Ray
Guión Satyajit Ray, basado en la novela de Bibhutibhushan Bandyopadhyay
Fotografía Subrata Mitra
Música Ravi Shankar
Intérpretes Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Pinaki Sengupta, Smaran Ghosal, Santi Gupta, Ramani Sengupta, Ranibala, Sudipta Roy, Ajay Mitra, Charuprakash Ghosh, Subodh Ganguli, Mani Srimani, Hemanta Chatterjee, Kali Bannerjee, Kalicharan Roy
Festival de Venecia Satyajit Ray (León de Oro)

«Si eres capaz de describir los sentimientos universales, las relaciones universales, las emociones y los caracteres, puedes superar ciertas barreras y afrontar otras.»

Satyajit Ray, 1982

Aparajito fue el único filme indio en ganar el León de Oro hasta *La boda del Monzón*, en 2001.

Aparajito Satyajit Ray, 1957
(El invencible)

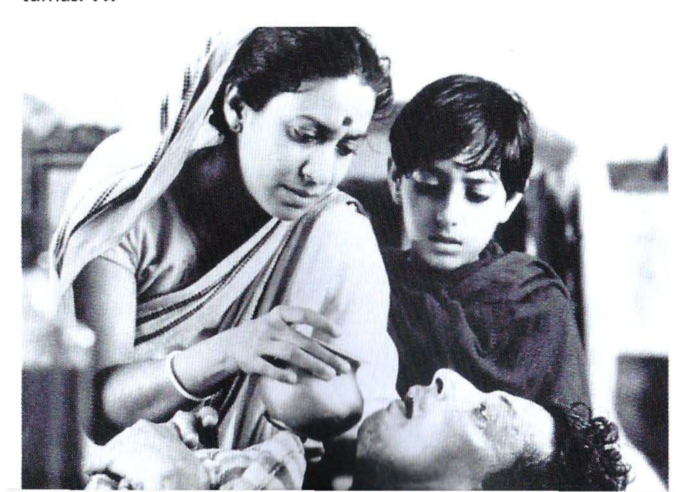
Aparajito es la segunda película de la gran trilogía de Satjyajit Ray, *Apu*. Después de la muerte de su hermana en *Pather Panchali*, el joven Apu (Pinaki Sengupta) y sus padres se han trasladado a Benarés. Mientras su padre Harihar (Kanu Bannerjee) vive del sacerdocio a las orillas del Ganges, el chico callejea por la ciudad, fascinado y encantado ante la riqueza de imágenes y sonidos que le rodean. Pero Harihar contrae unas fiebres y muere y la madre de Apu, Sarbojaya (Karuna Bannerjee), incapaz de sobrevivir por sí misma, se lleva a su hijo otra vez al campo, a la casa de su suegro. Apu ya no se contenta con la sencilla vida del pueblo donde ha crecido y el maestro local alienta la ambición y la curiosidad del muchacho. A los dieciséis años consigue una beca para estudiar en Calcuta. Atrapado en la agitación de la gran urbe, Apu (ahora interpretado por Smaran Ghosal) rara vez regresa a su hogar. Sarbojaya, sola y gravemente enferma, no quiere apelar a la compasión de su hijo por miedo a poner en peligro su educación.

Finalmente, una carta del tío de Apu le hace volver a casa, pero demasiado tarde. Después del funeral, se niega a seguir el sacerdocio como su padre y regresa a Calcuta.

Aparajito forma el puente esencial en la trilogía de Ray. Abre la vida intemporal e independiente del pueblo bengalí de *Pather Panchali* a la turbadora vida de la ciudad, y muestra al joven héroe dividido entre dos mundos, mientras crece y se aleja gradual e inevitablemente de sus padres.

Como siempre, Ray no se decanta a favor de un personaje u otro. Comprendemos por qué Apu se siente impelido a explorar mundos más amplios; compartimos su fascinación por aprender, su sensación de logro personal. Sin embargo, al mismo tiempo, contemplamos el dolor de Sarbojaya; ha perdido a su hija prematuramente y ahora está perdiendo a su hijo.

En la escena más triste de la película, Sarbojaya, que se halla al borde de la muerte, espera de noche el tren que cree le devolverá a Apu por última vez. A lo lejos un tren llega, ella se pone en pie con ilusión, oteando la oscuridad. Nada; solo el silencio y la danza de las mariposas nocturnas. **PK**



El puente sobre el río Kwai David Lean, 1957

The Bridge on the River Kwai

GB (Columbia, Horizon), 161 min, tecnicolor
Idioma inglés, japonés, thai
Producción Sam Spiegel
Guión Carl Foreman, Michael Wilson, basado en la novela *Le pont de la rivière Kwai* de Pierre Boulle
Fotografía Jack Hildyard
Música Malcolm Arnold
Intérpretes William Holden, Alec Guinness, Jack Hawkins, Sessue Hayakawa, James Donald, Geoffrey Horne, André Morell, Peter Williams, John Boxer, Percy Herbert, Harold Goodwin, Ann Sears, Heihachiro Okawa, Keiichiro Katsumoto, M.R.B. Chakrabandhu
Oscar Sam Spiegel (mejor película), David Lean (director), Pierre Boulle, Carl Foreman, Michael Wilson (guión)*, Alec Guinness (actor), Jack Hildyard (fotografía), Peter Taylor (montaje), Malcolm Arnold (banda sonora)
*Los escritores de la lista negra Carl Foreman y Michael Wilson ganaron el Oscar póstumamente en 1984
Nominaciones al Oscar Sessue Hayakawa (actor de reparto)

1957

Tal vez no haya honor entre ladrones, pero entre los enemigos de guerra es otra cuestión. El coronel Nicholson, interpretado por Alec Guinness en *El puente sobre el río Kwai*, insiste en que los supervisores japoneses del sofocante campo de prisioneros birmano le traten a él y a sus hombres decentemente. Pero, mientras el comandante, parangón del pragmatismo inglés, organiza la construcción de un puente ferroviario para el enemigo, un equipo de americanos a las órdenes del prisionero de guerra evadido comandante Shears (William Holden) está en camino para volarlo en mil pedazos.

El director representa el conflicto con la máxima ironía, erigiendo a Guinness como la contrapartida trágica de Holden, el yanqui poco dado a sentimentalismos. Lean carga la película con múltiples detalles, llenando toda la pantalla de acción elaborada y escenarios inmaculadamente construidos. Pero esta película épica ambientada en la Segunda Guerra Mundial se sostiene sobre las actuaciones de tres protagonistas icónicos: el rígido y tradicional Guinness, el flexible y cínico Holden y Sessue Hayakawa, en el papel del coronel japonés. En las escenas finales de destrucción, justamente elogiadas por la labor de los especialistas, la coreografía y el montaje, destaca la alegre y silbada «Marcha del coronel Bogey» de Malcom Arnold. **JKl**

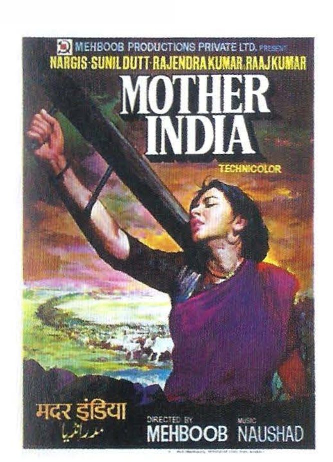
Chantaje en Broadway Alexander Mackendrick, 1957

Sweet Smell of Success

EE.UU. (Hecht, Hill & Lancaster, Norma-Curtleigh), 96 min, b/n
Idioma inglés
Producción Tony Curtis, Harold Hecht, James Hill, Burt Lancaster
Guión Clifford Odets, Ernest Lehman, Alexander Mackendrick, basado en la novela de Ernest Lehman
Fotografía James Wong Howe
Música Elmer Bernstein
Intérpretes Burt Lancaster, Tony Curtis, Susan Harrison, Martin Milner, Sam Levene, Barbara Nichols, Jeff Donnell, Sally, Joe Frisco, Emile Meyer, Edith Atwater, Chico Hamilton

Una sátira maravillosamente amarga sobre la fama, en la que el agente de prensa Sidney Falco (Tony Curtis) adula a un megalómano periodista, J.J. Hunsecker (Burt Lancaster), aunque todo indica que arruinará su vida en su desesperada búsqueda del éxito. *Chantaje en Broadway* tiene una magnífica banda sonora de *smoky jazz*, obra de Chico Hamilton, y apesta al Nueva York de 1957, lo que nos arrastra por los bulliciosos lugares nocturnos donde los desesperados rinden pleitesía a los dementes, hasta las calles mojadas por la lluvia, donde los policías meten droga en los bolsillos de los músicos o golpean a los enemigos de J.J. hasta dejarlos medio muertos.

El director consigue dejar atrás la comedia típica de los estudios Ealing y realiza el guión frenético, cínico y observador de Ernest Lehmann, y le añade sombras góticas. Lancaster, iluminado como el monstruo de Frankenstein, resulta odioso («ponte a mi altura, Sidney»), y Curtis hace su mejor trabajo como el vacilante subalterno, que se consume por dentro mientras intenta hacer un favor a J.J., lo que ocasiona el fin del idilio entre un insignificante músico de jazz (Marty Milner) y la frágil hermanita (la poco prolífica Susan Harrison) a la que J.J. asfixia con un amor incestuoso. **KN**



India (Mehboob), 172 min, tecnicolor
Idioma hindi
Producción Mehboob Khan
Guión Mehboob Khan, Wajahat Mirza, S. Ali Raza
Fotografía Faredoon A. Irani
Música Naushad
Intérpretes Nargis, Sunil Dutt, Raaj Kumar, Rajendra Kumar, Kanhaiyalal, Kumkum, Master Sajid, Sitara Devi, Mukri, Sajid Khan, Azra, Chanchal, Kanan Kaushal, Sheela Naik
Nominaciones al Oscar India (mejor película de habla no inglesa)

«*El* Lo que el viento se llevó *indio.*»

Reseña de *Eastern Eye*, citada en el cartel

i

Madre India fue la primera película india nominada para los Oscar.

Madre India Mehboob Khan, 1957

Bharat Mata

Madre India, de Mebhoob Khan, sigue siendo la película india por excelencia incluso casi cincuenta años después de su estreno. El largometraje describe la lucha de una mujer, Radha (Nargis), por reconciliar los valores tradicionales y la vida de la aldea con la prometida utopía moderna. *Madre India* fue un éxito internacional y, con público de buena parte de Asia y África —que consideraban India como un modelo de la lucha por la descolonización—, también consiguió el reconocimiento en Europa y América al ser una de las pocas películas indias nominadas a un Oscar.

Mebhoob Khan, uno de los primeros directores indios que utilizó el color causando sensación, había trabajado a escala épica en películas históricas y aportó estas habilidades para contribuir con su estudio de la vida de un pueblo al proceso de forjar una épica nacional; una nueva historia para una nueva nación. *Madre India* tiene un poderoso argumento, que sigue a la heroína desde su matrimonio hasta la edad adulta, y está poblado de referencias mitológicas, como los nombres de los personajes, asociados a figuras clave del panteón hindú.

La película presenta a las principales estrellas de la época, como Nargis, Raj Kumar y Sunil Dutt. Se produjo cierto escándalo cuando Nargis, que había formado pareja sentimental con el legendario Raj Kapoor, se casó con Sunil Dutt al acabar el filme, sobre todo porque hacía el papel de su hijo en la pantalla. La música eternamente popular de *Madre India* es de Naushad Ali, una mezcla de canciones populares y ragas (melodías) clásicos al estilo occidental con una orquesta de cien instrumentos, sinónimo de tipo de película hindi, que, según dicen, fue introducido por Ali. *Madre India* tiene también una plástica espectacular; sus escenas de la heroína arrastrando un arado como una bestia de carga y los rostros felices de Radha con sus hijos después de la cosecha, mirando hacia un futuro brillante al estilo del realismo soviético, han devenido iconos.

Las complejidades de *Madre India* y las múltiples lecturas que ha generado hacen de la película una de las pocas que aún atrae al público al cine siempre que se proyecta. Esta es la primera película india que cualquier cinéfilo interesado en cine internacional debería ver. **RDw**







EE.UU. (Universal), 95 min, b/n
Idioma inglés
Producción Albert Zugsmith
Guión Orson Welles, basado en la novela *Badge of Evil* de Whit Masterson
Fotografía Russell Metty
Música Henry Mancini
Intérpretes Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Cook Moore, Ray Collins, Dennis Weaver, Valentin de Vargas, Mort Mills, Victor Millan, Lalo Rios, Risto, Michael Sargent, Phil Harvey, Joi Lansing, Marlene Dietrich

«Era un hombre extraordinario.»

Tanya (Marlene Dietrich)

i

Welles rodó preferentemente de noche para evitar interferencias de los directivos del estudio.

Sed de mal Orson Welles, 1958

Touch of Evil

Durante décadas, los cineastas han rendido homenaje a esta imponente película de cine negro que Orson Welles rodó en los años cincuenta del siglo pasado. *Sed de mal* es un escabroso relato sobre la corrupción que se desarrolla en los destartalados tugurios y moteles de una sórdida ciudad fronteriza, donde el honorable oficial de narcóticos mexicano Charlton Heston y el degenerado policía americano Welles entran en conflicto por un asesinato cuya jurisdicción está en disputa, mientras Janet Leigh se convierte en un títere atemorizado.

Heston obligó a la Universal a contratar a Welles para dirigirla y para interpretar el papel de Hank Quinlan. Welles tiró el guión y escribió su propia adaptación de la novelita de Whit Masterson, *Badge of Evil*, transformando un insignificante thriller en arte. Sumida en una atmósfera siniestra, la película aún es célebre por su plano secuencia del comienzo, tres brillantes minutos en los que la cámara, situada sobre una grúa, desciende en picado hacia la bulliciosa escena nocturna, mientras Miguel «Mike» Vargas (Heston) y su coqueta y rubia esposa estadounidense Susan (Janet Leigh) cruzan dando un paseo a Estados Unidos para tomar un helado con soda. Un hombre anónimo pone una bomba en un descapotable, hay peatones por doquier, la mujerzuela que acompaña al conductor se queja de que oye «un tictac en su cabeza», los recién casados y un policía intercambian unas palabras y... ¡boom! la luna de miel ha concluido.

El jefe de policía Quinlan llega de la frontera estadounidense para controlar la investigación, mientras Susan es retenida por los narcotraficantes mexicanos que Vargas intenta encerrar. En cuestión de minutos se han repartido las cartas en un malévolo y perverso juego. Para evitar que Vargas lo desenmascare, Quinlan secuestra y droga a Susan (sirviéndose de Mercedes McCambridge, que interpreta a una lesbiana vestida de cuero, y sus matones enloquecidos por las drogas). Quinlan es uno de los grandes psicópatas del cine negro, una figura aborrecible cuyo abuso de poder le ha convertido en un monstruo (el obeso Welles se caracterizó para parecer aún más grueso y se puso una nariz falsa), a quien en un principio no reconoce la enigmática prostituta (Marlene Dietrich) como el hombre con quien en otro tiempo mantuvo relaciones. La confianza de Heston en su papel evita que el satírico Welles lo aplaste. Sin embargo, el personaje más conmovedor es la trágica figura, tardíamente ennoblecida, del lacayo de Quinlan, Pete Menzies (Joseph Calleia).

Rivaliza con el soberbio inicio una serie de audaces y complejas puestas en escena que han dado a *Sed de mal* su reputación como epitafio del cine negro, los elementos estilísticos exageradamente teatrales de Welles, que alcanzan un hiperrealismo con la contrastada fotografía en blanco y negro de Russell Mean, y la banda sonora de Henry Mancini, mezcla de música latina, jazz y rock and roll. La caza final es un delirio de exuberancia visual, efectos sonoros experimentales y omnipresente fatalidad.

Welles se enojó con el montaje de la Universal y en 1998 se estrenó una restauración hecha minuciosamente a partir de sus notas. *Sed de mal* resiste como una obra maestra de la técnica, la imaginación y la audacia. **AE**

Gigi Vincente Minnelli, 1958

EE.UU. (MGM), 119 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Arthur Freed
Guión Alan Jay Lerner, Anita Loos, basado en la novela de Colette
Fotografía Joseph Ruttenberg
Música Frederick Loewe
Intérpretes Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Hermione Gingold, Eva Gabor, Jacques Bergerac, Isabel Jeans, John Abbott
Oscar Arthur Freed (mejor película), Vincente Minnelli (director), Alan Jay Lerner (guión), William A. Horning, E. Preston Ames, Henry Grace, F. Keogh Gleason (dirección artística), Joseph Ruttenberg (fotografía), Cecil Beaton (vestuario), Adrienne Fazan (montaje), André Previn (banda sonora), Frederick Loewe, Alan Jay Lerner (canción)

El formidable musical de Vincente Minnelli para la MGM se llevó a casa nueve Oscar, rompiendo el récord del número de premios de la Academia que tenía *Lo que el viento se llevó*, entre ellos el de la mejor película y el de mejor director. Se basa en la novela corta de Colette sobre una pequeña parisina a quien educan su abuela y su tía abuela para convertirla en una cortesana según la tradición familiar. *Gigi* fue creada para la pantalla con el libreto de canciones que se encargó a Alan Jay Lerner y Frederick Loewe y que resultó ingenioso. Entre las favoritas se incluyen «Thank Heaven for Little Girls» y «I'm Glad I'm Not Young Anymore» (ambas cantadas por el gran *boulevardier* Maurice Chevalier, en un relanzamiento de su carrera) y el divertido dueto Chevalier-Hermione Gingold, que tímidamente recuerdan una antigua relación, «I Remember it Well».

Leslie Caron es una perfecta delicia en su papel de jovenzuela alocada, que sufre lecciones de etiqueta, coquetería, seducción y valoración de piedras preciosas para conseguir su transformación en una joven elegante y deseable. Louis Jordan está divino en su papel de aburrido hombre de mundo a quien deja perplejo la profundidad de sus sentimientos por ella. El París de *fin-de-siècle* nunca pareció tan adorable (entre las localizaciones auténticas figura el Bois de Boulogne, las Tullerías, y Maxim's, la meca de la distinción ostentosa). El vestuario de Cecil Beaton rivaliza con su trabajo en *My Fair Lady*, de Lerner y Loewe. *Gigi* posee un encanto intemporal. **AE**

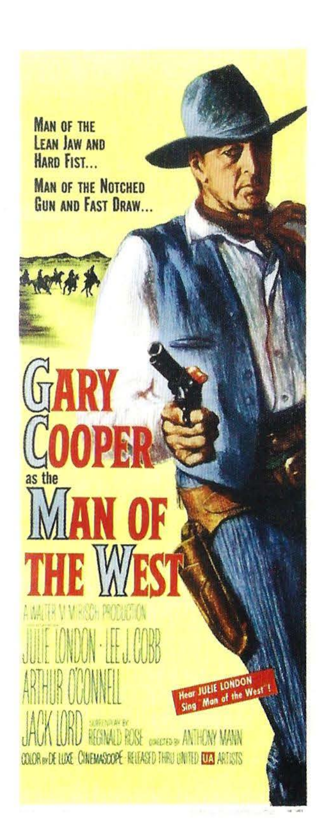
Fugitivos Stanley Kramer, 1958
The Defiant Ones

EE.UU. (Curtleigh, Lomitas), 97 min, b/n
Idioma inglés
Producción Stanley Kramer
Guión Nedrick Young, Harold Jacob Smith
Fotografía Sam Leavitt
Música Ernest Gold
Intérpretes Tony Curtis, Sidney Poitier, Theodore Bikel, Charles McGraw, Lon Chaney Jr., King Donovan, Claude Akins, Lawrence Dobkin, Whit Bissell, Carl Alfalfa Switzer, Kevin Coughlin, Cara Williams
Oscar Nedrick Young, Harold Smith (guión), Sam Leavitt (fotografía)
Nominaciones al Oscar Stanley Kramer (mejor película), Stanley Kramer (director), Tony Curtis (actor), Sidney Poitier (actor), Theodore Bikel (actor de reparto), Cara Williams (actriz de reparto), Frederic Knudtson (montaje)
Festival de Berlín Sidney Poitier (Oso de Plata)

Es una película con «mensaje» autodeclarado, potente símbolo de las relaciones raciales en Estados Unidos: dos convictos, uno blanco y otro negro (Tony Curtis y Sidney Poitier), son encadenados juntos en el furgón que los lleva a prisión, y este vuelca. Ambos hombres albergan sentimientos racistas y al principio solo piensan en separarse, pero no pueden, lo cual resulta bastante pertinente en esta alegoría de la historia americana. Su obligado contacto les hace ir más allá de los estereotipos y los exabruptos y se conocen el uno al otro.

Intentan robar comida, pero les sale mal y la pareja, para vergüenza del blanco, es perseguida por una turba ávida de lincharlos a ambos. Al llegar a la granja de una mujer blanca solitaria, encuentran el medio de romper la cadena. Sin embargo, permanecen juntos, aun cuando ella intenta separarlos. La escapada hacia la libertad a través de un pantano y luego tras un tren de carga fracasa y vuelven a ser capturados.

La buena actuación de Curtis y Poitier da vida y fuerza intelectual a la narración, que fácilmente podía haber caído en el melodrama inútil. Es tal vez la película que mejor capta el objetivo de los liberales «realistas» de los años cincuenta, cuando la sociedad estadounidense intentaba reconciliarse con la presencia afroamericana. **BP**



EE.UU. (Ashton), 100 min, color
Idioma inglés
Producción Walter Mirisch
Guión Reginald Rose, basado en la novela *The Border Jumpers* de Will C. Brown
Fotografía Ernest Haller
Música Leigh Harline
Intérpretes Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb, Arthur O'Connell, Jack Lord, John Dehner, Royal Dano, Robert J. Wilke

«La dirección de Mann es inmaculada.»

***The Guardian*, 2000**

i

Jean-Luc Godard reconoció *El hombre del Oeste* como uno de los mejores filmes de 1958, afirmando que reinventó el western.

El hombre del Oeste Anthony Mann, 1958

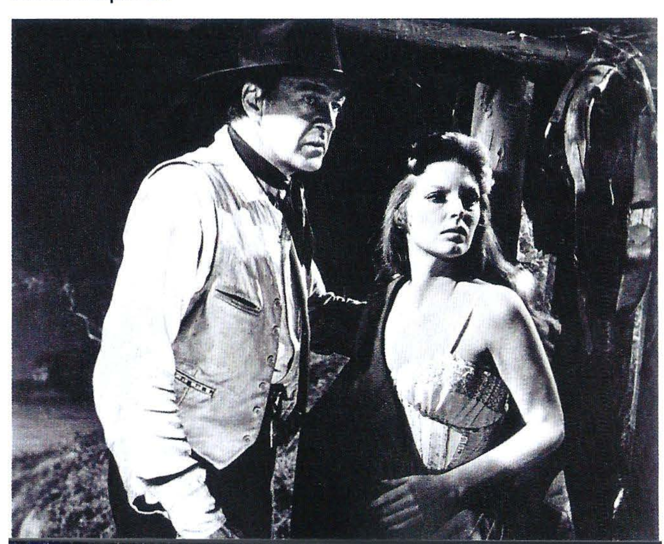
Man of the West

Después de realizar una serie de westerns ejemplares protagonizados por James Stewart durante los años cincuenta del siglo XX, Anthony Mann eligió a un envejecido Gary Cooper para el papel de un hombre obligado a enfrentarse a un pasado que creía haber dejado atrás. Como suele ocurrir en los westerns de Mann, la historia personal atenaza a los protagonistas con una mano tan firme que solo la muerte puede aflojar. Cooper interpreta a Link Jones, un ciudadano aparentemente respetable que se dispone a contratar a una maestra para la escuela de su ciudad. Después de que asalten el tren en el que viaja, Link se encuentra perdido en medio de ninguna parte con una «muchacha de *saloon*» llamada Billie (Julie London), y desesperado, decide pedir ayuda a unos antiguos socios que se encuentran cerca.

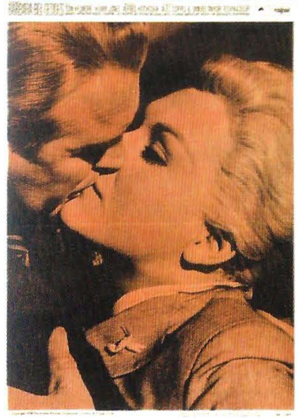
Link resulta tener un pasado criminal y sus otrora amigos son una peligrosa banda interpretada por los incondicionales del western Royal Dano, Robert Wilke y John Dehner. Para saldar cuentas intentan obligar a Link a colaborar en un robo, amenazándole con violar a Billie. Su comportamiento despierta una rabia asesina en el afable Link, que propina una brutal paliza a un miembro de la banda.

El jefe de la banda es Dock Tobin (interpretado por Lee J. Cobb). En los westerns de Mann, los lazos familiares siempre son más fuertes que cualquier otra cosa, y la banda de Tobin funciona como una monstruosa parodia de la familia y la amistad. En realidad Dock ve a Link como a un hijo adoptivo. En el enfrentamiento final, maravillosamente escenificado por Mann en una vieja ciudad fantasma, Dock, que al final ha violado a Billie como provocación, incita a Link a cometer un acto de parricidio. Sin embargo, al acallar por fin la amenaza de su intimidatorio «padre», Link revela una agresividad que apenas puede controlar.

Buena parte de la acción tiene lugar en interiores oscuros y sombríos —algo poco frecuente en los westerns de Mann—, mientras crecen las tensiones entre Link y la banda. Pero la fotografía de Mann resulta tan perfecta como siempre. ¡Asegúrese de ver esta película en cinemascope! **EB**







EE.UU. (Alfred J. Hitchcock, Paramount), 128 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Alfred Hitchcock
Guión Samuel A. Taylor, Alec Coppel, basado en la novela *d'Entre les Morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac
Fotografía Robert Burks
Música Bernard Herrmann
Intérpretes James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones, Raymond Bailey, Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick
Nominaciones al Oscar Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer, Frank R. McKelvy (dirección artística), George Dutton (sonido)

i

Los clips de *Vértigo* han sido utilizados para añadir emotividad a otras películas, como *Doce monos*, de Terry Gilliam (1995).

Vértigo (De entre los muertos)
Vertigo
Alfred Hitchcock, 1958

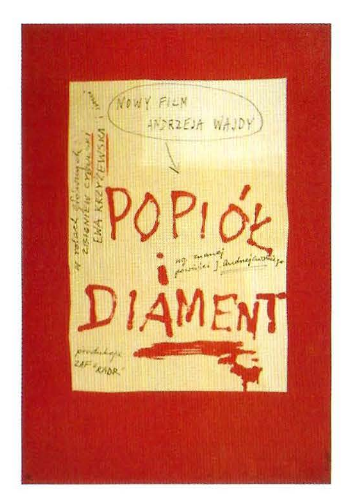
Alfred Hitchcock estaba entonces en la cima del éxito de la crítica y la fama comercial, pero *Vértigo* no fue una película que gustara en la época de su estreno. La mayoría de las críticas se centraban en la intrincada e improbable trama: un plan de asesinato endiabladamente poco plausible por parte de un malo pobremente caracterizado, cuyo descubrimiento es tan sorprendente como un episodio cualquiera de *Scooby-Doo*. El clímax está tan concentrado en otra cosa que el asesino parece huir con él, aunque Hitchcock rueda una innecesaria coletilla final, en la línea de sus narraciones televisivas, y revela que se hace justicia. Más a su altura, la desagradable relación entre Jimmy Stewart y Kim Novak en torno a la cual gira la película produce una auténtica sensación de incomodidad. Ahora se considera una de las grandes obras del maestro.

John Scottie Ferguson (Stewart) es un policía de San Francisco que abandona el cuerpo como consecuencia del temor a las alturas que le impide salvar la vida de un colega. Trabaja de manera informal como detective privado y en esto le contrata un antiguo amigo, Gavin Elster (Tom Elmore), para seguir a su esposa Madeleine (Novak), una rubia platino austeramente vestida a quien obsesiona su parecido con una antepasada del siglo XIX que ha muerto ahogada. La primera mitad de la película es como una historia de fantasmas. Scottie es arrastrado por la neurótica Madeleine con la insinuación de que su reencarnación le llevará irónicamente a la muerte. Aquí tenemos al Hitchcock maestro del suspense y de la creación de ambientes, y una auténtica evocación de lo sobrenatural. Después de la fatal caída de Madeleine desde un campanario, la película cambia de enfoque y se vuelve más intensa. Scottie supera las peculiares maneras de Stewart hasta el extremo de la manía, cuando se cruza con Judy Barton (Novak de nuevo), una dependienta ordinaria y morena, que se parece a la perdida Madeleine, y empieza una relación con ella. Pocas películas tradicionales de Hollywood son tan turbadoras como *Vértigo*: por ejemplo, cuando Scottie intenta forzar una nueva reencarnación de su amor perdido, manipulando a la segunda muchacha mediante un peinado y un vestuario que la transformen en la esquiva Madeleine. La escena en que Judy se transforma finalmente y abraza a Scottie con avidez vampírica posee tanta intensidad emocional como la escena de la ducha de *Psicosis*.

Al igual que otras grandes películas de Hitchcock *(La ventana indiscreta, Con la muerte en los talones, Psicosis) Vértigo* ha sido muy imitada, homenajeada y adaptada. Películas como *Fascinación*, de Brian De Palma, son largometrajes que constituyen notas a pie de página del original. Los trucos técnicos se han añadido al repertorio (Steven Spielberg lo empleó en *Tiburón*). También se han utilizado fragmentos de la película para crear cierto clima en otras cintas (como *Doce monos*, de Terry Gilliam). En resumen, *Vértigo* es una película formidable, turbadora, glacialmente romántica, con aceradas imágenes en tecnicolor, momentos evocadores de surrealismo en primer plano y una insistente y experimental banda sonora de Bernard Herrmann. **KN**

Cenizas y diamantes Andrzej Wajda, 1958

Popiól i diament



Polonia (Polski, ZRF), 105 min, b/n
Idioma polaco
Producción Stanislaw Adler
Guión Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda, basado en la novela *Popiól i diament* de Jerzy Andrzejewski
Fotografía Jerzy Wójcik
Música Jan Krenz, Filip Nowak
Intérpretes Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzewska, Waclaw Zastrzezynski, Adam Pawlikowski, Bogumil Kobiela, Jan Ciecierski, Stanislaw Milski, Artur Mlodnicki, Halina Kwiatkowska, Ignacy Machowski, Zbigniew Skowronski, Barbara Krafftówna, Aleksander Sewruk, Zofia Czerwinska, Wiktor Grotowicz
Festival de Venecia Andrzej Wajda (premio FIPRESCI)

«La afilada acción en blanco y negro [de Wajda] tiene el ajuste pictórico y la cualidad de las antiguas películas soviéticas de Pudovkin y Eisenstein.»

Bosley Crowther,
***The New York Times*, 1961**

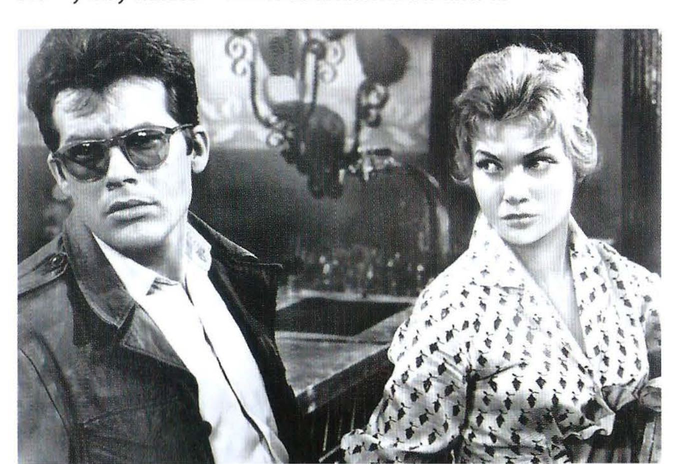
i

La cinta es una de las favoritas de Martin Scorsese, quien se inspiró en ella para su filme *Infiltrados* (2006).

Durante unos cuantos años al final de los cincuenta, después de que el neorrealismo italiano decayera y llegara la *nouvelle vague* francesa, el cine polaco era el *art cinema*. Los polacos ofrecían el ejemplo más convincente de socialismo con rostro humano con sus complejos y a menudo ambiguos relatos de solidaridad, sacrificio y compromiso en tiempos de guerra. Películas de Aleksandr Ford, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz y otros, ganaron un montón de premios en festivales y atrajeron a los públicos de todo el mundo. Tal vez la mejor de todas las películas polacas de esta época, la que llega a constituir un modelo para una generación emergente de artistas e intelectuales de Europa del Este, fue *Cenizas y diamantes* de Andrzej Wajda.

Basada en la controvertida novela de Jerzy Andrzejewski, la obra de Wajda se desarrolla en el último día de la Segunda Guerra Mundial. El enemigo se ha rendido, pero los vencedores no están seguros de haber vencido: tanto comunistas como nacionalistas notan ya que su frágil alianza durante la guerra se resquebraja. Enter Maciek (Zbigniew Cybulski), un joven exaltado adscrito al nacionalismo clandestino en una ciudad de provincias, a quien ordenan asesinar al recién llegado dirigente comunista del distrito, se esconde en un hotel para pasar la noche. Esa es precisamente la primera noche de paz que Maciek ha conocido en su vida adulta y está ávido por descubrir qué más puede ofrecerle la vida. Se enamora de una bella joven y su interés por ella pone en peligro su misión.

En *Cenizas y diamantes*, Wajda emplea un foco equiparador en profundidad, para que los diversos personajes y los planes políticos contrarios tengan igual peso en el cuadro. Sin embargo, el verdadero espectáculo es el descubrimiento que Wajda hace del actor polaco Cybulski en el papel de Maciek. Cybulski fue considerado el «James Dean del Este», por sus ojos siempre ocultos tras gafas oscuras y sus modales desgarbados pero atractivos, símbolo de una generación que quería superar las etiquetas políticas del pasado y centrarse en las cualidades humanas del individuo. En unos pocos fotogramas, pasa de la demencia a la indefensión y la ira; su «danza de la muerte» final con la sonrisa helada mientras camina herido de muerte es, seguramente, uno de los más poderosos —y muy citados— finales de la historia del cine. **RP**





Estación Central Youssef Chahine, 1958
Bab El Hadid

Egipto (Gabriel Talhami), 95 min, b/n
Idioma árabe
Producción Gabriel Talhami
Guión Mohamed Abu Youssef, Abdel Hay Adib
Fotografía Alevise Orfanelli
Música Fouad El-Zahry
Intérpretes Farid Shawqi, Hind Rostom, Youssef Chahine, Hassan el Baroudi, Abdel Aziz Khalil, Naima Wasfy, Said Khalil, Abdel Ghani Nagdi, Loutfi El Hakim, Abdel Hamid Bodaoha, F. El Demerdache, Said El Araby, Ahmed Abaza, Hana Abdel Fattah, Safia Sarwat

Con el movimiento anticolonialista, hubo un despertar de las naciones del sur, Nasser, Suez, y llegaron las comedias musicales y los dramas almibarados, llenos de bellezas jóvenes y ardientes. Estas películas eran bonitas, exóticas, y algunas estaban bastante bien hechas.

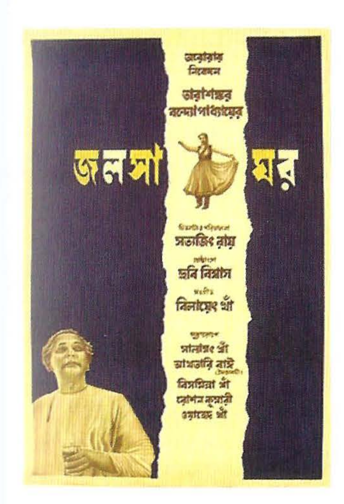
Hasta que llegó *Estación Central* y fue como si el cine, que había llegado a la adolescencia, hubiera vuelto a la infancia. Este nuevo cine había aprendido de Hollywood y del neorrealismo italiano a desarrollar un estilo propio. Lleno de humor, sabiduría y angustia, presta atención a los nimios detalles de la vida cotidiana de la ciudad, retrata los primarios poderes de la voluptuosidad y el deseo, y ahonda en la iconografía clásica y oriental; presentada con una mezcla de fantasía y realidad. *Estación Central* es realista y conmovedora, precisa en sus retratos, original tanto como creación de un individuo particular como encarnación de una cultura secular, tan próxima y sin embargo tan diferente a la occidental.

El responsable es Youssef Chahine, un tipo pequeño y loco, lleno de deseo y desasosiego. Llevando a la pantalla turbadoras revelaciones sobre sí mismo y la vida, interpreta a un tullido vendedor de periódicos llamado Kenaoui que siente una atracción no correspondida por una voluptuosa vendedora de limonada (Hind Rostom). Aunque los componentes de la trama son bastante simples, el mundo que describe es peligroso y complejo. El modo en que se desarrollan los acontecimientos abre oscuros abismos en la vida de la ciudad, del todo inesperados ante los ingenuos códigos que utiliza la película. *Estación Central* ha sido elogiada como una obra maestra redescubierta dos décadas más tarde. **J-MF**

i

Hind Rostom se hizo famosa por sus papeles seductores, y fue descrita como «la Marilyn Monroe de Arabia».





India (Aurora), 100 min, b/n
Idioma bengalí
Producción Satyajit Ray
Guión Satyajit Ray, basado en la novela de Tarashankar Banerjee
Fotografía Subrata Mitra
Música Ustad Vilayat Khan, Asis Kumar, Robin Majumder, Dakhin Mohan Takhur
Intérpretes Chhabi Biswas, Padma Devi, Pinaki Sen Gupta, Gangapada Basu, Tulsi Lahiri, Kali Sarkar, Waheed Khan, Roshan Kumari, Sardar Akhtar, Tulsi Chakraborty, Bismillah Khan, Salamat Ali Khan

«Estoy interesado... en un modo de vida que está declinando, y los representantes de ese modo de vida... Hay una cualidad, un pathos *en él que me interesa.»*

Satyajit Ray, 1982

i

Ray no pensaba que la cinta fuera a triunfar en los mercados extranjeros, pero se convirtió en un éxito económico y de crítica.

Jalsaghar Satyajit Ray, 1958
(El salón de música)

Satyajit Ray es más conocido por su trilogía de Apu, un conjunto de tres películas que forman la crónica de la vida del habitante de un pueblo bengalí desde la niñez hasta la madurez. Estas películas presentaron el *art cinema* indio a un mundo que solo estaba familiarizado con la fantasía y el espectáculo del musical de Bollywood. Ray revela una India distinta, la vida de un pueblo tradicional, los estragos del hambre, la sequía y la pobreza. Las hermosas y conmovedoras películas de Ray, muy influenciadas por el neorrealismo italiano, pretenden explorar las injusticias morales y sociales. Bellamente rodadas en el campo, intentan constituir auténticos documentos sobre la vida india. En *Jalsaghar*, sin embargo, el estilo y las intenciones de Ray cambian. Esta película taciturna, evocadora y elegíaca será una sorpresa para aquellos que esperaban al Ray de la trilogía de Apu y *Ashani Sanket* (1973). Ray trasciende con esta hazaña nuestras nociones típicas del cine nacional, particularmente en el contexto del Tercer Mundo.

Jalsaghar cuenta la historia chejoviana de un marchito señor, Huzur Roy, en los años veinte del siglo pasado. El personaje está interpretado con una gravedad de ojos tristes y una nobleza impresionante por uno de los actores más queridos de Ray, Chhabi Biswas. El poder y la fortuna de Roy se han disipado poco a poco hasta quedar en nada, su palacio se desmorona, su servidumbre ha menguado y se pasa los días sentado en el tejado sumido en silenciosas ensoñaciones de pasado esplendor. Se sienta contemplando un paisaje yermo. Mahin Ganguly (Gangapada Basu) es un prestamista cuyos modales groseros no traicionan su creciente poder y su estatus. Ganguly representa todo lo que Roy ha perdido y amenaza su propia existencia. Cuando Ganguly anuncia que va a ofrecer un concierto, Roy decide preparar otro esa misma noche, enfrentando lo viejo y lo nuevo en una confrontación definitiva. La opulenta sala de música de Roy es su gran amor, y la película se remonta mediante una serie de flash-backs a conciertos pasados que habían tenido lugar allí en tiempos mejores. Este último concierto será su gesto final, aunque agote por completo sus arcas. Es una oportunidad de vivir tal como estaba acostumbrado y retrasar su inevitable final mediante una noche inolvidable de música y belleza.

La atmósfera de ruina y melancolía de la película resulta embriagadora. Sentimos visceralmente que el mundo de Roy se acaba y, sin embargo, al igual que él, deseamos que no llegue su fin aunque sea imposible. La observación detallada y la minuciosa evocación de una época y un lugar, característica de las películas neorrealistas de Ray, surten efecto en esta cinta, pero con fines más expresionistas. Somos testigos de que los dos únicos criados que le quedan están perdiendo la batalla contra los elementos, mientras plantas e insectos toman el palacio. Las planicies desnudas que contempla Roy son el espejo de su lenta muerte. En esta película Satyajit Ray explora nuevas ideas y técnicas y es fascinante cómo se expande su estilo. *El salón de música* es una delicia sensual y una obra maestra esencial del cine mundial. **RH**



Mi tío Jacques Tati, 1958

Mon oncle

Francia/Italia (Alter, Centauro, Gray, Specta), 110 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Louis Dolivet, Jacques Tati, Alain Terouanne
Guión Jacques Lagrange, Jean L'Hôte, Jacques Tati
Fotografía Jean Bourgoin
Música Franck Barcellini, Alain Romans
Intérpretes Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Lucien Frégis, Betty Schneider, Jean-François Martial, Dominique Marie, Yvonne Arnaud, Adelaide Danieli, Alain Bécourt, Régis Fontenay, Claude Badolle, Max Martel, Nicolas Bataille, Jacques Tati
Oscar Francia (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Jacques Tati (premio especial del jurado)

En sus dos primeros largometrajes *Día de fiesta* (1948) y *Las vacaciones de Mr. Hulot* (1953), Jacques Tati celebraba cariñosamente los encantos provincianos del tipismo y lo destartalado. En *Mi tío* dirige su sátira contra la manía de la mecanización que amenaza aquellos despreocupados y viejos modos de vida.

El eterno personaje cinematográfico de Tati, el larguirucho y mudo monsieur Hulot, vive en un desvencijado viejo *quartier* de París. No lejos viven los Arpel, su hermana y su cuñado (Adrienne Servatie y Jean-Pierre Zola) en una casa ultramoderna y a la última, llena de *gadgets*. Inevitablemente la mayoría de ellos funcionan mal, sobre todo cuando el bienintencionado Hulot anda cerca.

Como siempre ocurre con Tati, el humor es por completo visual y auditivo. Pocos cómicos han hecho un uso tan creativo de la banda sonora, y los ruiditos, zumbidos, siseos y chisporroteos de los variados artilugios de los Arpel y de la maquinaria de la fábrica de Arpel, que ofrece a su cuñado un trabajo, suelen alcanzar la cima de la locura controlada. Tati se deleita malévolamente mostrando cómo la automatización, supuestamente concebida para mejorar la calidad de vida, opera contra la comodidad, la relajación y el placer. Pero el elemento humano, representado por el desastre andante de Hulot, no puede ser excluido. Hay una melancólica resaca en *Mi tío* —los taladros neumáticos atronan de forma aciaga sobre los créditos—, pero también un nostálgico optimismo. **PK**

i

Junto a la versión francesa se rodó una versión inglesa del filme, nueve minutos más corta que el original.

Como un torrente Vincente Minnelli, 1958
Some Came Running

EE.UU. (MGM) 137 min, color
Producción Sol C. Siegel
Guión John Patrick, Arthur Sheekman, basado en la novela de James Jones
Fotografía William H. Daniels
Música Elmer Bernstein
Intérpretes Frank Sinatra, Dean Martin, Shirley MacLaine, Martha Hyer, Arthur Kennedy, Nancy Gates, Leora Dana, Betty Lou Klein, Larry Gates, Steve Peck, Connie Gilchrist, Ned Weaver
Nominaciones al Oscar Arthur Kennedy (actor), Shirley MacLaine (actriz), Martha Hyer (actriz), Walter Plunkett (vestuario), Jimmy Van Heusen, Sammy Cahn (banda sonora)

Como un torrente es un típico melodrama de Hollywood a medio camino entre *Más poderoso que la vida*, de Ray (1956), y las cintas en color de Douglas Sirk que diseccionan la vida en las pequeñas ciudades americanas. Frank Sinatra se muestra sublime encarnando al solitario ex novelista Dave Hirsh, quien, borracho, es introducido en un autobús junto con la juerguista Ginny (Shirley MacLaine), y emprende el viaje de vuelta a casa tras unos años en el ejército. La presencia de Dave amenaza con trastocar la respetable posición social de su hermano mayor, especialmente cuando empieza a relacionarse con un jugador borracho, Bama (Dean Martin). El hermano intenta rehabilitarlo a la desesperada, pero Dave se encuentra atrapado entre los favores de Ginny y de Gwen (Martha Hyer), una maestra de escuela ardiente admiradora de la única obra publicada por Dave, y empeñada en que este vuelva a escribir.

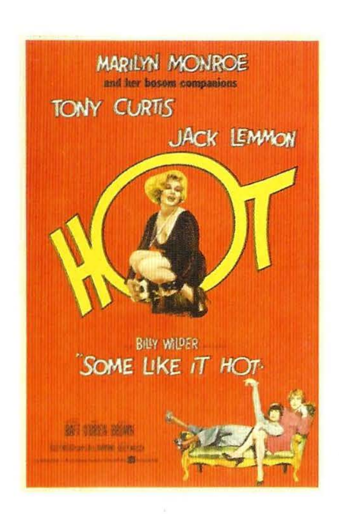
Dave es un buen hombre arrastrado por fuerzas que lo abocan a la perdición. El descubrimiento de las condiciones de salud de Bama, y la llegada del violento ex novio de Ginny aventuran lo peor para Dave, llevándose por delante cualquier posibilidad de rehabilitación y creando un abismo entre él y su única esperanza, Gwen. **IHS**

Drácula Terence Fisher, 1958
Dracula

GB (Hammer), 82 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Michael Carreras, Anthony Hinds, Anthony Nelson Keys
Guión Jimmy Sangster, basado en la novela de Bram Stoker
Fotografía Jack Asher
Música James Bernard
Intérpretes Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh, Olga Dickie, John Van Eyssen, Valerie Gaunt, Janina Faye, Barbara Archer, Charles Lloyd Pack, George Merritt, George Woodbridge, George Benson, Miles Malleson

La revisión que Hammer Films hizo de la famosa novela de Bram Stoker dio como resultado una de las grandes películas del cine de terror. El director Terence Fisher, que combina una visión de montaje a base del contraste arriesgado con un gusto por el despliegue lógico del espacio, demuestra un dominio perfecto del tratamiento formal melodramático. Le ayudan la vibrante dirección de fotografía de Jack Asher, la morbosa y excitante banda sonora de James Bernard y dos actuaciones que son de las que definen una carrera: el intelectual, refinado y atlético Van Helsing de Peter Cushing, y el gélido, imperioso y atractivo conde de Christopher Lee.

Fue un shock para sus primeros espectadores y críticos, al igual que la anterior película de la Hammer, *La maldición de Frankenstein* y, a principios de los años setenta, el énfasis de la productora en los aspectos físicos del horror fueron reconocidos por todo el mundo como un momento decisivo en la historia del género y como la marca de la casa. Incluso hoy, los espectadores sensibles pueden apreciar la audacia con que *Drácula* traspasa los límites definidos por las anteriores películas de terror. Ello se percibe en los feroces ojos y los colmillos de Drácula, la sangre que mana de los corazones de las vampiras atravesados por estacas, y la inequívoca sexualidad de las relaciones entre el vampiro y sus víctimas. En un momento de la cinta, Drácula entra en el dormitorio y cierra la puerta a la cámara, apostada en el pasillo. La cuidadosa y esperada aproximación habría sido el final de la escena, pero Fisher corta directamente mientras Drácula arrincona a la joven contra la cama. El propio corte transmite inexorabilidad, violación y horror. **Cfu**



EE.UU. (Ashton, Mirisch), 120 min, b/n
Idioma inglés
Producción I.A.L. Diamond, Doane Harrison, Billy Wilder
Guión I.A.L. Diamond, Billy Wilder
Fotografía Charles Lang
Música Adolph Deutsch, Gus Kahn, Bert Kalmar, Leo Wood
Intérpretes Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, Billy Gray, George E. Stone, Dave Barry, Mike Mazurki, Harry Wilson, Beverly Wills, Barbara Drew
Oscar Orry-Kelly (vestuario)
Nominaciones al Oscar Billy Wilder (director), I.A.L. Diamond, Billy Wilder (guión), Jack Lemmon (actor), Ted Haworth, Edward G. Boyle (dirección artística), Charles Lang (fotografía)

«¡Mira eso! ¡Mira cómo se mueve! Es como la gelatina.»

Jerry (Jack Lemmon)

i

Los caballeros las prefieren rubias fue seleccionada por el American Film Institute como la mejor comedia de todos los tiempos.

Con faldas y a lo loco Billy Wilder, 1959
Some Like it Hot

Dos músicos de jazz, Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon), a quien la suerte ha abandonado, son testigos de la masacre del día de san Valentín de 1929 y huyen de Chicago con una orquesta femenina con destino Miami, haciéndose pasar por Josephine y Daphne. Ambos se enamoran de Sugar Kane Kowalczyk (Marilyn Monroe), una cantante vulnerable y juerguista. Pero ella atrae las persistentes atenciones del libidinoso playboy Osgood Fielding III (Joe E. Brown) y las cosas se complican cuando el jefe de la mafia de Chicago, Spats (Botines) Columbo (George Raft), y sus secuaces, llegan al hotel de Florida para celebrar una cumbre.

Esta legendaria comedia de *drags* es tremendamente divertida y chispeante de principio a fin, con situaciones geniales, gags inteligentes, ritmo vertiginoso y unas actuaciones sensacionales. La diosa suprema del sexo de los años cincuenta en estado de gracia está mítica, aunque el giro que da Monroe de la melancolía al divertimiento, resultara exasperante para sus compañeros de reparto y para el director. La afectación de Curtis en su disfraz de mujer implica un control distante que contrasta de manera soberbia con el desinhibido Lemmon.

Wilder produjo y dirigió independientemente *Con faldas y a lo loco* y colaboró por segunda vez con I.A.L. Iz Diamond en la escritura del guión, inspirado en la comedia alemana *Fanfaren der Liebe* (1951), que cuenta la aventura de dos músicos en paro que se unen a una orquesta de señoritas, viajan en tren y mantienen idilios transformistas con la cantante de la banda. Wilder no quería que sus dos héroes fueran afeminados; tenían que ser acaloradamente heterosexuales para que su huida en el tren rodeados de tentaciones resultara un verdadero tormento. Por tanto, debían tener importantes razones que les obligasen a disfrazarse de mujer, huir de unos despiadados asesinos para salvar la vida.

La famosa última frase de la película la escribió Diamond la noche antes de terminar el rodaje. Insistió en que era divertida por lo inesperada; la última reacción que el público esperaría a la revelación de Jerry «¡Soy un hombre!» es el filosófico encogimiento de hombros de Osgood: «Nadie es perfecto». El otro momento que se recuerda con más cariño es el anuncio de compromiso de Daphne. Lemmon toca las maracas en un absurdo éxtasis que constituye una obra maestra del *timing* cómico. Wilder insistía en los estallidos de júbilo de las repiqueteantes calabazas con la intención de dejar al público tiempo para que se riera entre las frases. También hizo caso omiso de las objeciones a filmar en blanco y negro, no solo para subrayar la ambientación de época y para disimular astutamente el maquillaje de los hombres. Su transformación es muy divertida, pero en tecnicolor resultaría grotesca. Los expertos de la industria pronosticaron que la película sería un desastre porque rompía varias de las reglas tradicionales del cine cómico (la historia nace de un truculento asesinato en masa, el guión estaba escrito a medias cuando se empezó el rodaje y la película dura dos horas, por citar algunas), pero el público se volvió loco y aún lo hace, tiempo después de que *Con faldas y a lo loco* fuera elegida por el American Film Institute «la mejor comedia de todos los tiempos». **AE**



Con la muerte en los talones

North by Northwest

Alfred Hitchcock, 1959

EE.UU. (MGM), 136 min, tecnicolor
Idioma inglés
Guión Ernest Lehman
Fotografía Robert Burks
Música Bernard Herrmann
Intérpretes Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis, Leo G. Carroll, Josephine Hutchinson, Philip Ober, Martin Landau, Adam Williams, Edward Platt, Robert Ellenstein, Les Tremayne, Philip Coolidge, Patrick McVey, Ed Binns
Nominaciones al Oscar Ernest Lehman (guión), William A. Horning, Robert F. Boyle, Merrill Pye, Henry Grace, Frank R. McKelvy (dirección artística), George Tomasini (montaje)

Un ejecutivo de publicidad, el personaje de Cary Grant, Roger O. Thornhill, se presenta a sí mismo y una mujer le pregunta qué significa la *O*. ¿Cuál es la famosa respuesta de Grant? «Nada.» Por un lado es un astuto ataque al anterior productor de Hitchcock, David O. Selznick. Pero la *O*, como muchos elementos de la película más entretenida de Alfred Hitchcock, es también otro detalle superfluo subordinado a la acción.

La película parece ser toda ella un gran detalle superfluo que, extrañamente, posee gran influencia en el considerable atractivo que tiene. Es pura feria de atracciones: Thornhill (armado con grandes reservas de encanto e ingeniosas réplicas), tras ser confundido por un espía y sospechoso del asesinato de un diplomático de las Naciones Unidas, huye por todo el país, perseguido por los malos (al mando de James Manson y un siniestro Martin Landau) y seguido de cerca por agentes del gobierno. Entre estos acontecimientos se encuentra con la belleza despampanante y sensual de Eve Kendall (Eva Marie Saint), cuya lealtad oscila entre los polos gemelos de los buenos y de los malos.

Hitchcock concluiría su período dorado obteniendo las mejores notas con esta película, trabajando a partir de uno de los mejores guiones de todos los tiempos, obra de Ernest Lehman, y presentando algunas de las mejores secuencias del cine de acción —el ataque del fumigador, la persecución sobre las efigies del Monte Rushmore—. Incluso las secuencias del título son memorables, y la banda sonora de Bernard Herrmann es equiparable a sus temas icónicos de *Psicosis* (1960) y *Vértigo* (1958). **JKL**

i

El traje de Cary Grant se convirtió en un icono, e incluso inspiró una historia que explica la película desde su punto de vista.



Francia (Carrosse, Sédif), 94 min, b/n
Idioma francés
Producción François Truffaut
Guión François Truffaut
Fotografía Henri Decaë
Música Jean Constantin
Intérpretes Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble, Georges Flamant, Patrick Auffray, Daniel Couturier, François Nocher, Richard Kanayan, Renaud Fontanarosa, Michel Girard, Henry Moati, Bernard Abbou, Jean-François Bergouignan, Michel Lesignor
Nominaciones al Oscar François Truffaut, Marcel Moussy (guión)
Festival de Cannes François Truffaut (director, premio OCIC)

1959

«Un hito de la nouvelle vague *francesa, una de las mejores películas inspiradas en la infancia.»*

Anthony Quinn,
***The Independent*, 2009**

i

El título de la cinta se inspiró en una expresión francesa, *«faire les quatre cents coups»* que significa «hacerlas de todos los colores».

Los cuatrocientos golpes François Truffaut, 1959

Les quatre cents coups

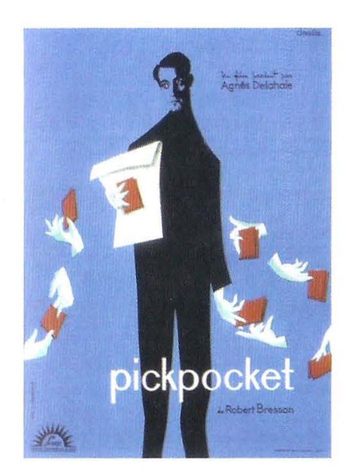
La película del debut de François Truffaut ganó el premio al mejor director en el Festival Internacional de Cine de Cannes en 1959. En un instante, su joven realizador entró en los mapas de la cultura cinematográfica internacional y allanó el camino a sus colegas de la *nouvelle vague,* como Jean-Luc Godard y Eric Rohmer, ya inmersos en sus propios proyectos de vanguardia.

Al igual que otros realizadores de la *nouvelle vague*, Truffaut cultivó sus ideas clave escribiendo artículos para *Cahiers de Cinéma*, la erudita revista de cine editada por André Bazin, que alentaba a sus críticos a llevar sus convicciones más allá de la mezcolanza característica de estética e intereses filosóficos. Truffaut fue el escritor más agresivo del grupo, crítico feroz de la «tradición de calidad» del cine francés y formulaba al mismo tiempo la *politique des auteurs*, que consideraba a los directores creativos los principales autores de sus películas.

En *Los cuatrocientos golpes* abunda el espíritu de realización personal que Truffaut había celebrado como crítico. El héore, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), es una versión que conduce la ficción del propio *auteur*, y Truffaut reveló más tarde que alimentaba la intensidad de la actuación del actor de quince años y se unía a él en una conspiración privada contra el resto del reparto y del equipo. El maestro del cine Henri Decaë rodó la película en localizaciones auténticas de París y Truffaut nunca dudó en alejarse de la historia para transmitir dolorosamente momentos de detalle emocional. Una de estas secuencias se produce cuando Antoine monta en un tiovivo y retuerce su cuerpo en contorsiones irónicas expresando un débil impulso de rebelarse contra las normas restrictivas de la sociedad. Otro momento se produce al final de la película cuando la cámara de Truffaut escapa de un reformatorio con Antoine, siguiéndolo en un incesante travelling mientras corre jadeante hacia ninguna parte. Luego el zoom avanza hacia su rostro y capta, congelando la imagen, un retrato de la angustia existencial que tal vez constituya el momento aislado más poderoso del cine de la *nouvelle vague*.

Truffaut y Léaud continuaron las aventuras de Antoine en cuatro películas más, y la serie acaba con *El amor en fuga* en 1970, cuatro años antes de la temprana muerte de Truffaut. Aunque estas secuelas tienen su encanto, *Los cuatrocientos golpes* no ha sido superada como destilación de los instintos más exuberantes y creativos de la *nouvelle vague.* **DS**





Francia (Lux), 75 min, b/n
Idioma francés
Producción Agnès Delahaie
Guión Robert Bresson
Fotografía Léonce-Henri Burel
Música Jean-Baptiste Lully
Intérpretes Martin LaSalle, Marika Green, Jean Pélégri, Dolly Scal, Pierre Leymarie, Kassagi, Pierre Étaix, César Gattegno
Festival de Berlín Robert Bresson (nominación al Oso de Oro)

«Robert Bresson es al cine francés lo que Dostoievski a la novela rusa o Mozart a la música germana.»

Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, 1957

i

En una carrera que duró cincuenta años, Robert Bresson rodó solo trece largometrajes.

Pickpocket Robert Bresson, 1959

Robert Bresson utiliza el cine para expresar de un modo paradójico y único la inferioridad espiritual de la vida, revelando lo indescriptible a través de una intensa concentración de imágenes y sonidos. La cámara, que enfoca de forma intencionada, expone cada detalle y cada matiz del mundo físico. Bresson evita la dramatización tradicional utilizando a actores emocionales, situaciones melodramáticas o tramas intrincadas, y permite que la propia acción relate la historia. La inexpresiva voz en off se usa simbólicamente y explica las motivaciones y los sentimientos de los personajes. Bresson emplea a menudo a actores no profesionales, a quienes, de forma reveladora, llama «modelos», y los dirige de manera que eviten enérgicamente cualquier teatralidad, que se muevan simplemente a través de sus películas. También hace un uso moderado de la música; permite su protagonismo solo durante los momentos clave de la historia para expresar algo que no se puede enunciar verbalmente.

Las películas de Bresson se reducen a los elementos esenciales. La simplicidad y la ausencia de manipulación ofrecen al público grandes dosis de libertad a la hora de interpretar las acciones que aparecen en la pantalla; así, espectador y personaje se implican por partes iguales en el proceso de cuestionar y comprender los dilemas que plantea la película.

Pickpocket se encuentra entre los ejemplos más perfectos del estilo de Bresson. Cuenta la historia de Michel (interpretado por Martin LaSalle), un joven intelectual y desafecto que se obsesiona por robar carteras. Al principio lo ve como un medio de favorecer sus propios intereses, pero luego lo considera un fin en sí mismo y un acto creativo. Después de una incursión en el crimen como aficionado, que hace que lo atrapen casi de inmediato, aprende el oficio de ladrón.

Las escenas de carteristas resultan impresionantes y no tienen nada que envidiar a ninguna semejante de la historia del cine por su emoción y su virtuosismo cinematográfico. Michel se relaciona con su madre enferma y tiene novia, Jeanne (Marika Green), pero obtiene la mayor satisfacción emocional y sensual en su labor de carterista, lo cual se hace cada vez más obvio a medida que ya no roba por razones económicas e incluso se muestra indiferente cuando es finalmente atrapado.

Aunque Robert Bresson evita las herramientas típicas del drama, *Pickpocket* es fascinante, y el cuestionamiento moral de Michel y la sensación de desplazamiento resultan conmovedores. Es una de aquellas películas que tergiversa nuestra comprensión de lo que es o lo que puede ser el cine.

Bresson es uno de los cineastas más novelísticos, capaz de describir el mundo interior de los personajes y los conceptos filosóficos abstractos que se suelen expresar con más facilidad a través del lenguaje. Su éxito se basa en la calidad literal del cine para conseguir sus fines, utilizando y modelando el material específico del mundo real. *Pickpocket* expande el vocabulario sobre el cine. Ver una película de Bresson es una experiencia exigente pero extraordinariamente satisfactoria y placentera. **RH**



Francia/Japón (Argos, Como, Daiei, Pathé), 90 min, b/n
Idioma francés, japonés, inglés
Producción Anatole Dauman, Samy Halfon, Sacha Kamenka, Takeo Shirakawa
Guión Marguerite Duras
Fotografía Michio Takahashi, Sacha Vierny
Música Georges Delerue, Giovanni Fusco
Intérpretes Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson
Nominaciones al Oscar
Marguerite Duras (guión)

«A veces tenemos que evitar pensar en los problemas de la vida. De otro modo nos ahogaríamos.»

Elle (Emmanuelle Riva)

i

Eiji Okada no sabía francés, así que tuvo que memorizar y verbalizar su diálogo fonéticamente.

Hiroshima mon amour Alain Resnais, 1959

En su primera película, Alain Resnais se inspira en la experiencia de sus anteriores cortometrajes documentales. Una francesa (Emmanuelle Riva) tiene una historia de amor con un arquitecto japonés (Eji Okada) en Hiroshima, donde ha ido a rodar una película. Resnais usa el metraje documental del ataque nuclear estadounidense de 1945 a la ciudad junto con la grabación del museo y la ciudad reconstruida. La película empezó como un documental sobre Hiroshima y la bomba, que Resnais decide convertir posteriormente en película.

La filmación está salpicada de escenas líricas de la historia de amor de la pareja. La yuxtaposición de la ternura y los horrores de la Segunda Guerra Mundial hacen que la mujer recuerde su pasado en la ciudad francesa de Nevers. Allí había tenido relación con un soldado alemán y planeaban dejar la localidad, pero lo mataron en los últimos días de la contienda. Surgen recuerdos dulces y dolorosos de este episodio de su vida con creciente intensidad a medida que el romance con el arquitecto japonés sigue su curso. Pero acaba el romance y vuelve cada uno con su esposo.

La película fue escrita para la gran pantalla por Marguerite Duras, que tuvo una importante influencia en el cine francés. Más tarde se convertiría en directora, y su obra muestra la preocupación por la memoria y la influencia del pasado en el presente.

La memoria representa también un tema recurrente en la obra de Alain Resnais; en este sentido, uno de sus documentales, acerca de la Librería Nacional Francesa, lleva por título *The Whole Memory of the World* (1956).

En *Hiroshima mon amour*, Resnais emplea una compleja estructura de flashback, que gradualmente revela el pasado y se introduce en el presente. La estructura se mantiene unida con la cautivadora banda sonora de Giovanni Fusco y Georges Delerue, y posee una poderosa carga emocional gracias a la interpretación de los actores, en concreto la de Riva, cuyo rostro registra las complejas emociones de su personaje a través de los más nimios matices.

La película parece decir que nuestra identidad depende de nuestros recuerdos, pero al final estos se desvanecen. **EB**



Cabalgar en solitario Budd Boetticher, 1959
Ride Lonesome

EE.UU. (Columbia), 73 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Budd Boetticher, Harry Joe Brown
Guión Burt Kennedy
Fotografía Charles Lawton Jr.
Música Heinz Roemheld
Intérpretes Randolph Scott, Karen Steele, Pernell Roberts, James Best, Lee Van Cleef, James Coburn

Los siete westerns que Budd Boetticher hizo con Randolph Scott como protagonista son notables por el virtuosismo irónico, lacónico y curtido de Scott: los pintorescos personajes secundarios, la gracia visual, los paisajes escuetos y abstractos, y un mudo pero doliente sentido de la tragedia. *Cabalgar en solitario* sobresale entre la serie por el optimismo de su final, la interacción entre Pernell Roberts y James Coburn como los dos malos más simpáticos de Boetticher, y la perfección del guión de Burt Kennedy.

Scott interpreta a un cazador de recompensas con el fabuloso nombre de Ben Brigade, quien, después de capturar a un famoso asesino —un infantil James Best— lo lleva por campo abierto para cobrar la recompensa. En el trayecto Brigade hace, contra su voluntad, tres compañeros: la sexy esposa de un jefe de estación (Karen Steele) y el par de malos mencionados, que planean robarle a su prisionero. Por su lado, el hermano del fuera de la ley (Lee Van Cleef) persigue al grupo.

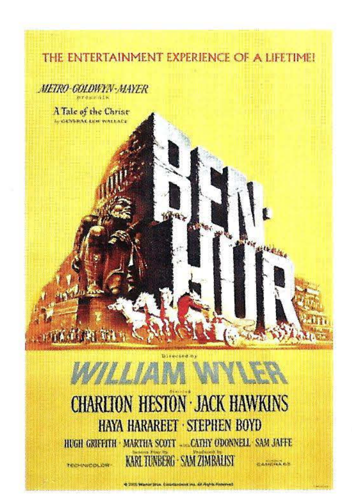
Los personajes están encerrados en una estructura de objetivos contrarios o complementarios —nadie puede hacer un movimiento sin que otro haga un contramovimiento— y son todos conscientes de que se encaminan al enfrentamiento final. Boetticher, que rodó en cinemascope, hace plena justicia a la elegancia del escenario y a la mítica soledad del protagonista. **CFu**

Orfeo Negro Marcel Camus, 1959
Orfeu negro

Brasil/Francia/Italia (Dispat, Gemma, Tupan Filmes), 100 min, eastmancolor
Idioma portugués
Producción Sacha Gordine
Guión Vinicius De Moraes, Marcel Camus, Jacques Viot, basado en la obra teatral *Orfeu do Carnaval* de Vinicius De Moraes
Fotografía Jean Bourgoin
Música Luiz Bonfá, Antonio Carlos Jobim
Intérpretes Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira, Léa Garcia, Ademar Da Silva, Alexandro Constantino, Waldemar De Souza, Jorge Dos Santos, Aurino Cassiano
Oscar Francia (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Marcel Camus (Palma de Oro)

La reposición del mito de Orfeo que Marcel Camus hace en Río de Janeiro durante el Carnaval fue la sorpresa de la Palma de Oro en Cannes y más tarde el premio de la Academia a la mejor película extranjera. Fue filmada con técnicas neorrealistas —un reparto de aficionados y unas localizaciones extensas en calles abarrotadas— y muy elogiada por su vibrante descripción de la vida y el folclore brasileño. *Orfeo Negro* también fue considerada revolucionaria por ser una de las primeras películas de arte y ensayo internacional con un reparto enteramente negro. A estas reivindicaciones y al sentido de autenticidad se añade uno de los atractivos imperecederos de la película: su soberbia banda sonora compuesta por Luiz Bonfá y Antonio Carlos Jobim, dos de los grandes compositores de sambas afrobrasileñas.

Resulta irónico que en Brasil la película se critique por presentar un país con rasgos exóticos, como una fiesta con baile hasta el amanecer, poblado por caricaturas de latinos de sangre caliente. Aunque es difícil rebatir estas críticas, que ponen de relieve muchos debates contemporáneos sobre la política de visibilidad, la película es mejor apreciada por sus propias condiciones. *Orfeo Negro*, una fábula consciente, está bellamente filmada y maravillosamente interpretada por Marpessa Dawn y Breno Mello. Es inolvidable la descripción de Camus de la laguna Estigia y el barquero Caronte como vigilante nocturno de un edificio del gobierno, de pie en un zaguán con el vuelo del confeti entre sus pies. **RHH**



1959

EE.UU. (MGM), 212 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sam Zimbalist
Guión Karl Tunberg, basado en la novela de Lew Wallace
Fotografía Robert Surtees
Música Miklós Rózsa
Intérpretes Charlton Heston, Jack Hawkins, Haya Harareet, Stephen Boyd, Hugh Griffith, Martha Scott, Cathy O'Donnell, Sam Jaffe, Finlay Currie, Frank Thring, Terence Longdon, George Relph, André Morell
Oscar Sam Zimbalist (mejor película), William Wyler (director), Charlton Heston (actor), Hugh Griffith (actor de reparto), William A. Horning, Edward C. Carfagno, Hugh Hunt (dirección artística), Robert Surtees (fotografía), Elizabeth Haffenden (vestuario), A. Arnold Gillespie, Robert MacDonald, Milo B. Lory (efectos visuales), Ralph E. Winters, John D. Dunning (montaje), Miklós Rózsa (banda sonora), Franklin Milton (sonido)
Nominaciones al Oscar Karl Tunberg (guión)

«En este mar de celuloide... William Wyler ha pescado una ballena.»

Revista *Time*, 1959

i

El papel de Charlton Heston le fue ofrecido a Paul Newman, pero este declinó la oferta porque se negaba a vestir túnicas.

Ben-Hur William Wyler, 1959

Basado en una novela del siglo XIX, obra del general que participó en la guerra civil estadounidense Lew Wallace, el *Ben-Hur* de William Wyler es la tercera y más famosa versión de un legendario relato de perdón cristiano durante los violentos tiempos romanos.

MGM produjo la segunda adaptación de la historia una vez adquiridos los derechos del libro, en vistas a la realización de una versión muda que debía rodarse en 1925 (los realizadores del primer filme de 1907 fueron demandados por la familia de Wallace por utilizar la historia sin haber pedido previamente el permiso). De hecho, William Wyler trabajó en la segunda versión de *Ben-Hur* tras participar en la de 1925 como uno de los treinta asistentes de dirección.

Esta película es legendaria por su emocionante y mítica carrera de cuádrigas que costó un millón de dólares en planificación, pero también por sus trescientos cincuenta actores con diálogo y sus más de cincuenta mil extras.

Nominada para doce Oscars, batió records al obtener todos los galardones menos uno, una hazaña solo igualada en dos ocasiones: *Titanic*, de James Cameron, en 1997, y *El señor de los anillos: el retorno del rey*, de Peter Jackson, en 2003. Los manifiestos excesos de la producción despertaron una actitud desdeñosa en ciertos intelectuales, como la crítica de Mort Sahl en cuatro palabras: «*Loved him, hated Hur*» (Amado él, odiado Hur). Tal vez se tratase de un comentario sobre las toallas «Ben-His» (Ben-él) y «Ben-Hers» (Ben-ella) que se comercializaron en la época del estreno, uno de los primeros ejemplos de *merchandising* cinematográfico.

En apariencia se trata de una película sobre Jesucristo. El guión se centra en la amistad entre Messala (Stephen Boyd) y Judah Ben-Hur (Charlton Heston), un joven ansioso de venganza tras ser acusado de intentar asesinar a un gobernador romano. Condenado de por vida a galeras, secuestradas su esposa y su hermana, Ben-Hur persigue la muerte de Messala, oficial de las legiones romanas. En la infausta y peligrosa carrera de cuádrigas Ben-Hur descarga su venganza sobre su antiguo amigo.

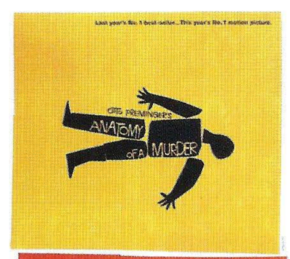
Había más de cuarenta versiones del guión; uno de sus muchos guionistas fue Gore Vidal, quien insistió en el elemento homosexual entre Messala y Ben-Hur, que se puede percibir en la actuación de Boyd; al parecer le dijeron al actor que la relación entre Messala y Ben-Hur estaba motivada por el amor.

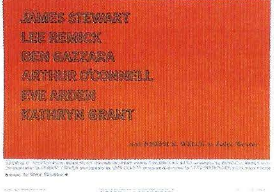
Si el mensaje de Ben-Hur giraba en torno al amor, su objetivo era el dinero: MGM atravesaba dificultades financieras, y el estudio estaba deseoso de igualar el éxito de la epopeya bíblica de la Paramount *Los diez mandamientos*, de 1956. Pese a los enormes problemas de producción que acarreó la película (algunos de ellos tan peregrinos como no ponerse de acuerdo en la forma del hipódromo, o en el hecho de que una cámara era demasiado grande para un barco) y un presupuesto que había pasado de los siete a los quince millones de dólares, el enorme atractivo del filme garantizó el éxito en taquilla, salvó a los estudios de la bancarrota y convirtió a Charlton Heston en un ídolo de las sesiones matinales. **KK**



Anatomía de un asesinato Otto Preminger, 1959

Anatomy of a Murder





1959

EE.UU. (Carlyle, Columbia), 160min, BW
Idioma inglés
Producción Otto Preminger
Guión Wendell Mayes, basado en la novela de John D. Voelker
Fotografía Sam Leavitt
Música Duke Ellington
Intérpretes James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Arthur O'Connell, Eve Arden, Kathryn Grant, George C. Scott, Orson Bean, Russ Brown, Murray Hamilton, Brooks West, Ken Lynch, John Qualen, Howard McNear, Alexander Campbell
Nominaciones al Oscar Otto Preminger (mejor película), Wendell Mayes (guión), James Stewart (actor), Arthur O'Connell (actor de reparto), George C. Scott (actor de reparto), Sam Leavitt (fotografía), Louis R. Loeffler (montaje)
Festival de Venecia James Stewart (Copa Volpi-actor), Otto Preminger (nominación al León de Oro)

La película de Preminger se basa en la novela de Robert Traver (seudónimo de John D. Voelker, miembro del Tribunal Supremo de Michigan), escrita en 1957; fue controvertida en su día —por hacer uso manifiesto en la pantalla de palabras hasta entonces no oídas como *bragas*, *violación* y *espermatogénesis*— y continúa siendo una incisiva, amarga, fuerte e inteligente disección del sistema jurídico americano.

El enfoque del filme es sofisticado, por el sorprendente diseño de los títulos (reflejados también en el cartel) de Saul Bass y la jazzística banda sonora de Duke Ellington. Es raro en una película de Hollywood de su época. Omite el asesinato y las escenas privadas que vuelven a relatarse en el juicio, y dejan a nuestro criterio y al del jurado la decisión de si el gruñón e indiferente teniente Frederick Manion (Ben Gazzara) fue o no asaltado por un «irresistible rapto» de locura al matar a Barney Quill, el osuno propietario de un bar que habría violado a la seductora esposa de Manion, Laura (Lee Remick en unos pantalones inverosímilmente ceñidos). Manion se rompe mientras su abogado defensor, Paul (Polly) Biegler (James Steward), antiguo fiscal del distrito ansioso por regresar a los tribunales para luchar contra el que le ha sustituido en el puesto, recurre a las habilidades de su insidiosa secretaria (Eve Arden) y a su ayudante, el borrachín pero brillante investigador (Arthur O'Connell). Durante el juicio el aturdido fiscal del distrito se ayuda de Claude Dancer (George C. Scott), un pedante pez gordo del derecho de la gran ciudad, cuya sobria elegancia establece un interesante enfrentamiento con los «jimmystewardianos» aspavientos de Biegler. Interpreta el papel de juez Joseph Welch, un gigante de los tribunales de justicia en la vida real: el fiscal cuya serena persistencia («¿No le da vergüenza?») puso literalmente fin a la carrera del senador Joseph McCarthy.

El mejor filme de tema judicial que se ha hecho, menos artificioso que la brillante pero teatral *Doce hombres sin piedad*. Destaca la comprensión de Stewart y Scott (ambos nominados al Oscar) por el modo de actuar tal como lo hacen los abogados, como si fueran estrellas, asumiendo personalidades que exageran sus seres interiores y sopesando el efecto que cada arrebato y cada objeción tienen en los pobres tipos del estrado del jurado. **KN**

Jonathan Rosenbaum,
***Chicago Reader,* 2007**



i

Duke Ellington interpretó un breve papel como «Pie-Eye», un pianista que trabajaba en un bar de carretera.



Shadows John Cassavetes, 1959

EE.UU. (Lion), 81 min, b/n
Idioma inglés
Producción Seymour Cassel, Maurice McEndree
Guión John Cassavetes
Fotografía Erich Kollmar
Música Shifi Hadi
Intérpretes Ben Carruthers, Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Anthony Ray, Dennis Sallas, Tom Allen, David Pokitillow, Rupert Crosse, David Jones, Pir Marini, Victoria Vargas, Jack Ackerman, Jacqueline Walcott, Cliff Carnell, Jay Crecco

La exquisita e incisiva primera película de John Cassavetes se centra en dos hermanos y una hermana que viven juntos en Manhattan. El mayor, cantante en un club nocturno de tercera (Hugh Hurd), es visiblemente negro, mientras que los otros dos (Ben Carruthers y Lelia Goldoni) tienen la piel clara y pueden pasar por blancos. Es la única película que Cassavetes rodó sin guión en el sentido habitual de la palabra, aunque el especialista en Cassavetes, Ray Carney, demuestra sobradamente que el título del crédito final, que anuncia que la película es una «improvisación», es más un argumento de ventas que una descripción objetiva. En realidad Cassavetes y Robert Alan Aurthur escribieron la mayor parte de *Shadows*, basando su trabajo en un taller de improvisación que se llevó a cabo bajo la supervisión del primero.

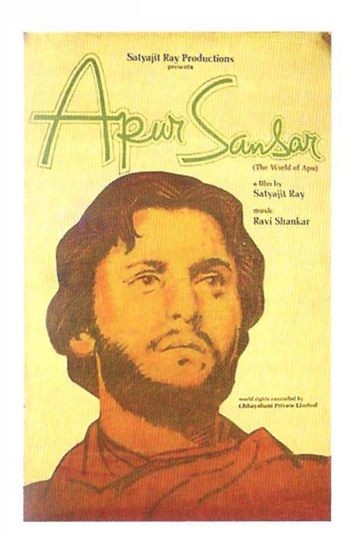
Shadows es la única película de Cassavetes que se centra en los jóvenes, con actores que usan sus nombres de pila para acrecentar la sensación de intimidad. Rara vez en una película americana ha emergido tanto cariño, delicadeza y sentimientos puros de una manera tan natural y hermosa. El filme es coetáneo de las primeras obras maestras de la *nouvelle vague* francesa, como *Al final de la escapada* o *Los cuatrocientos golpes*, y merece considerarse entre ellas por la frescura y libertad de su visión. Representa una conmovedora máquina del tiempo por su retrato del Manhattan del período beat. Redondean el reparto Tony Ray (hijo del director Nicholas Ray), Rupert Crosse, Dennis Sallas, Tom Allen, Davey Jones y los cameos de quien luego fuera un habitual de las películas de Cassavetes, Seymour Cassel. Y el propio Cassavetes.

Una de las más apreciadas cintas de Cassavetes. **JRos**

i

Hay una versión más antigua y corta de la película, al parecer menos sujeta al elemento narrativo, de la que no se conservan copias.





India (Satyajit Ray), 117 min, b/n
Idioma bengalí
Producción Satyajit Ray
Guión Satyajit Ray, basado en la novela *Aparajito* de Bibhutibhushan Bandyopadhyay
Fotografía Subrata Mitra
Música Ravi Shankar
Intérpretes Soumitra Chatterjee, Sharmila Tagore, Alok Chakravarty, Swapan Mukherjee, Dhiresh Majumdar, Sefalika Devi, Dhiren Ghosh, Belarani, Shanti Bhattacherjee, Abhijit Chatterjee

«Esta hermosa película... es la piedra fundacional, no solo de un conmovedor drama humano, sino también del desarrollo de una auténtica maestría artística.»

Bosley Crowther,
***The New York Times*, 1960**

i

Ray escogió a Chatterjee para interpretar a Apu tras presenciar su prueba para el papel en el casting de *Aparajito* (1956).

Apur Sansar Satyajit Ray, 1959
(El mundo de Apu)

Completa la trilogía que hizo famoso el nombre de Satyajit Ray y presentó el cine indio al mundo. Tras la muerte de sus padres, el Apu adulto (Soumitra Chatterjee) vive en una vieja pensión de Calcuta, situada junto a las vías del tren, e intenta labrarse un nombre como escritor. Su amigo Pulu (Swapan Mukherje) lo invita a la boda de su hermana en un pequeño poblado bengalí. Pero la fiesta se trunca porque el novio demuestra ser deficiente mental. Si la novia no se casa a la hora prevista, será profundamente desgraciada. A pesar de sus protestas y su confusión, Apu le hace el favor de llevarse a la novia adolescente a su tugurio urbano.

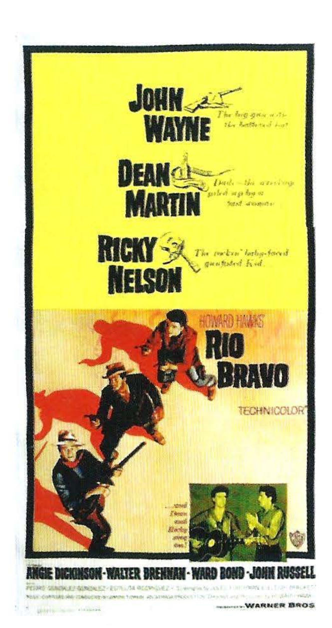
Contra todo pronóstico, el matrimonio es un éxito. Después de un año de felicidad, Aparna (Sharmila Tagore) regresa a su hogar para tener un hijo. Llega un mensaje: ella ha muerto en el parto. Roto, Apu se niega a ver a su hijo. Cinco años después, Pulu lo encuentra trabajando en una remota mina de carbón y lo convence de que regrese y se haga cargo del niño, que ha crecido indómito e intratable. Al principio, el niño rechaza salvajemente a aquel extraño que es su padre, pero poco a poco crece una cauta confianza entre ellos y Apu, con su hijo a hombros, vuelve a la ciudad y al mundo.

Este final —Apu regresa simbólicamente a su poblado natal y se enfrenta a su propia infancia— confiere a la trilogía la satisfactoria forma cíclica del mito. Cada una de las películas de Apu está estructurada alrededor de dos muertes, aunque en *El mundo de Apu*, la segunda muerte es la del propio Apu. Muere espiritualmente después de perder a Aparna y únicamente el azar lo salva del suicidio; y no resucita hasta que reclama a su hijo. El instrumento que elige en el intento de suicidio es el tren; aquí, como en toda la trilogía, el tren simboliza las fuerzas irresistibles, impersonales, que conducen al cambio, la separación y la muerte.

En el núcleo de *El mundo de Apu* se encuentra el breve matrimonio de Aparna y Apu. También es breve el tiempo que ocupa en la pantalla, dura apenas media hora, pero posee un poderoso impacto emocional y erótico. Ray no muestra un explícito contacto sexual, y aunque lo hubiera querido, las convenciones morales indias lo habrían prohibido, pero transmite una rica revelación erótica en momentos como cuando Apu despierta en su otrora solitario lecho, Aparna prepara alegremente el desayuno y él descubre a su lado una horquilla de pelo.

Ray dirige a Chatterjee y Tagore, en su debut en la pantalla, que actúan con una profundidad y una convicción sorprendentes; no es de extrañar que se convirtieran ambos en grandes estrellas del cine indio y en actores regulares de las películas de Ray. Tagore, encantadoramente hermosa como Aparna, tenía entonces catorce años.

Gracias a sus actuaciones, y a la calidez y sutileza de la dirección de Ray, esta es una de las más conmovedoras e íntimas descripciones del amor conyugal del cine. *El mundo de Apu* no solo redondea la magistral trilogía de Ray, sino que circunda un relato estremecedor de amor y muerte. **PK**



1959

EE.UU. (Armada), 141 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Howard Hawks
Guión Leigh Brackett, Jules Furthman, basado en una novela de B.H. McCampbell
Fotografía Russell Harlan
Música Dimitri Tiomkin
Intérpretes John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson, Angie Dickinson, Walter Brennan, Ward Bond, John Russell, Pedro Gonzales-Gonzales, Estelita Rodriguez, Claude Akins, Malcolm Atterbury

«Si alguna vez he visto a un hombre cogiendo un toro por el rabo, ese eres tú.»

Pat Wheeler (Ward Bond)

i

Los decorados de Old Tucson fueron hechos a escala 7/8 para que los actores parecieran más altos.

Río Bravo Howard Hawks, 1959

Solo ante el peligro (1952) de Fred Zinnemann describía la valiente lucha de un hombre contra la adversidad en nombre de la ley. *Río Bravo*, de Howard Hawks, es una especie de respuesta a *Solo ante el peligro*, relativa a otra brava resistencia en nombre de la ley, pero esta vez el sheriff John T. Chance (John Wayne) no está solo en aquella pequeña ciudad de Texas. Le ayudan el borracho del pueblo (Dean Martin), un joven vaquero, pistolero y cantarín (Ricky Nelson) y un viejo diputado tullido apodado Stumpy (Walter Brennan). Juntos deben enfrentarse a una banda de desesperados que asedian la ciudad con la intención de liberar de la cárcel al hermano del jefe.

Hawks fue uno de los directores de Hollywood más solventes y versátiles, pero después de *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) dejó Estados Unidos para pasar un período decepcionante en Europa. *Río Bravo* significó un clamoroso regreso a Estados Unidos de Hawks, porque Hawks ofrecía una mezcla de elementos de los géneros que mejor conocía. Hay un número musical —con Martin y Nelson en la película, ¿cómo iba a ser de otro modo?—, momentos de comedia, un toque de romance gracias a la viajera encallada que interpreta Angie Dickinson, mucha acción, y todo ello lo unifica la interpretación icónica de Wayne como el héroe que se vincula al sentido del deber.

El escenario del cerco que Hawks establece —una variopinta pandilla de personajes desiguales ocultos en un lugar en espera de la batalla definitiva— se ha convertido en un recurso del género, que utilizan repetidamente admiradores de Hawks como John Carpenter y George Romero. Ambos reconocieron que el limitado decorado de *Río Bravo* podía aplicarse a sus películas de bajo presupuesto. Según Hawks el asedio no es tan importante como la interacción de los personajes bajo el asedio. Hawks los junta en un lugar y se divierte dejándolos jugar entre sí, revelando los pintorescos rasgos de su carácter mientras se enfrentan a las pocas posibilidades de ganar. Fue rodada poco tiempo después del elogio que John Ford hizo al western con su fascinante *Centauros del desierto* (1956).

Río Bravo es una de las últimas de su especie, un western a la antigua usanza, divertido y sin pretensiones, donde la línea entre buenos y malos no puede ser más clara. **JKl**





La hierba errante Yasujiro Ozu, 1959

Ukigusa

Japón (Daiei), 119 min, eastmancolor
Idioma japonés
Producción Masaichi Nagata
Guión Kôgo Noda, Yasujiro Ozu
Fotografía Kazuo Miyagawa
Música Kojun Saitô
Intérpretes Ganjiro Nakamura, Machiko Kyô, Ayako Wakao, Hiroshi Kawaguchi, Haruko Sugimura, Hikaru Hoshi, Yosuke Irie, Hideo Mitsui, Hitomi Nozoe, Chishu Ryu, Masahiko Shimazu, Haruo Tanaka, Kumeko Urabe, Mantarô Ushio

La segunda película en color, exquisitamente rodada por el director de fotografía favorito de Kenji Mizoguchi, Kazuo Miyagawa, es una obra tardía hermosamente compuesta y puesta en escena, que demuestra la creciente maestría de la extensa paleta tonal del director. Parte de una serie de remakes explícitos que Ozu realizó en torno a aquella época y concentra las actividades de una *troupe* de actores itinerantes («hierbas errantes»). Conserva la característica fascinación del director por la interacción familiar y generacional. En contraste con la película de Ozu de 1934 *Historia de una hierba errante*, más cómica y dramática, esta tiene decididamente un aire otoñal, nostálgico y filosófico, una cualidad que ilustran tantas de sus serenas composiciones y sus combinaciones «destiladas» de imagen y sonido.

Aunque las películas de Ozu suelen contener numerosos planos y experimentan habitualmente la construcción del espacio cinematográfico, la impresión predominante es una serie de naturalezas muertas interconexas y un ritmo que acompasa la repetición de arrullo de la vida cotidiana. El plano inicial de la película —que contrasta y compara el volumen, la forma y el color entre una botella y un faro— no sugiere movimiento, y el resoplido rítmico del motor de un barco en la banda sonora refuerza la «saturación» de la imagen. En esos momentos la película consigue una especie de inmovilidad, una resignada serenidad gestáltica que acompaña la obra más trágica de Ozu, como es *Cuentos de Tokio* de 1953. **AD**

i

De los cincuenta y tres filmes rodados por Ozu, *La hierba errante* fue uno de los tres que no fueron hechos para los estudios Shochiku.

Ojos sin rostro Georges Franju, 1960

Les yeux sans visage

Francia/Italia (Champs-Élysées, Lux), 88 min, b/n
Idioma francés
Producción Jules Borkon
Guión Pierre Boileau, Claude Sautet, Pierre Gascar, Thomas Narcejac, basado en la novela de Jean Redon
Fotografía Eugen Schüfftan
Música Maurice Jarre
Intérpretes Pierre Brasseur, Edith Scob, Alida Valli, François Guérin, Alexandre Rignault, Béatrice Altariba, Juliette Mayniel, Charles Blavette, Claude Brasseur, Michel Etcheverry, Yvette Etiévant, René Génin, Lucien Hubert, Marcel Pérès

«[Franju] diría que el filme de terror más bello... es un documental sobre una trepanación, en el que se ve el cerebro del paciente, y a este sonriendo sin sentir nada. Para Franju es el no va más en fantasía.»

Edith Scob, 2004

i

John Carpenter dijo que se inspiró en esta película para la máscara de Myers en *La noche de Halloween* (1978).

Mucho se ha escrito sobre *Ojos sin rostro* de Georges Franju, la única incursión en el género del terror de uno de los fundadores de la Cinémathèque de París. Aunque la película se considera justificadamente una obra maestra, se relaciona con frecuencia su trama de novela barata con la poesía de su dirección fotográfica: Jean Cocteau filmando a Edgar Allan Poe. El brillante doctor Génessier (Pierre Brasseur) hace experimentos para superar el rechazo de órganos trasplantados con el fin de encontrar el rostro de una joven que reemplace el de su hija Christiane (Edith Scob), desfigurada en un accidente de coche del que es el responsable.

Franju imprime sensibilidad y complejidad a los personajes típicos del científico loco y su ayudante (interpretada aquí por Alida Valli), por no hablar de su «monstruo»; emplaza al público a identificarse con la Christiane sin rostro desde el principio de la película. El primer plano subjetivo desde el coche —dos faros iluminando la oscura campiña francesa— crea una imagen semejante a un antifaz que recuerda la inexpresiva máscara de Christiane, pero desde dentro. Nuestro primer encuentro con la película tiene lugar desde el interior de esa máscara y, cuando por fin vemos el rostro de Christiane, no es ni el semblante plástico ni el músculo al descubierto desenfocado lo que capta nuestra atención, sino los ojos de la joven, que habíamos visto ya en primer plano. Entonces la película adquiere su significado: nosotros somos el «monstruo» con el que el doctor Génessier comenta sus horribles crímenes.

Ojos sin rostro puede verse como un gran guiñol teatral en la pantalla grande: la película nos ofrece una creciente serie de espectáculos grotescos, como la máscara de Christiane, la cara arrancada a una joven víctima (entre otros horrores médicos), la visión del rostro perdido de Christiane, y por último el doctor Génessier despedazado por sus propios perros. Franju nos ofrece una combinación del buen y el mal gusto cultural, y nos muestra la belleza y la poesía desde el horror como consecuencia de la negativa del director a explotar o rechazar las imágenes gráficas.

Si en realidad somos nosotros el monstruo, no deberíamos considerar terroríficos los acontecimientos relatados. **MK**



"'SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING' IS IN... ABSOLUTELY STAGGERING!"

Saturday night you have your fling at life... and Sunday morning you face up to it!

"SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING"

"Easily the best British movie since 'Room At The Top'!"

ALBERT FINNEY

SHIRLEY ANNE FIELD RACHEL ROBERTS HYLDA BAKER

GB (Bryanston, Woodfall), 89 min, b/n
Idioma inglés
Producción Tony Richardson, Harry Saltzman
Guión Alan Sillitoe, basado en su novela
Fotografía Freddie Francis
Música John Dankworth
Intérpretes Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaff, Frank Pettitt, Avis Bunnage, Colin Blakely, Irene Richmond, Louise Dunn, Anne Blake

«Tomo prestado un consejo de los peces; nunca muerdas a no ser que el cebo sea bueno. No me casaré hasta que yo sea bueno y esté listo.»

Arthur Seaton (Albert Finney)

i

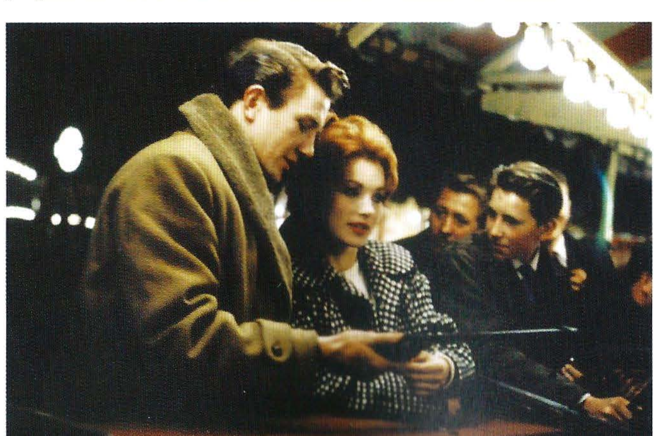
Las escenas del taller fueron rodadas en una antigua fábrica de municiones en la que el mismo Alan Sillitoe había trabajado.

Sábado noche, domingo mañana Karel Reisz, 1960
Saturday Night and Sunday Morning

A finales de los sesenta, el cine británico dio un giro hacia el realismo social. Normalmente trataba de movimientos de rebeldía o aspiraciones de mejora entre jóvenes de clase obrera inteligentes, con labia y amargados. Casi todas aquellas películas salían de las obras de dramaturgos y novelistas conocidos con el sobrenombre de «jóvenes airados», como John Osborne *(Mirando hacia atrás con ira)*, John Braine *(Un lugar en la cumbre)* y Stan Barstow *(Esa clase de amor)*. El libro de Alan Sillitoe *Sábado noche, domingo mañana* se convirtió en una de estas películas, aunque la dirección de Karel Reisz no está libre de una especie de inclinación sentimental hacia lo pintoresco. A menudo emerge cuando los cineastas educados en Cambridge caminan hacia el norte para hacer que los escoriales parezcan paisajes alienígenas, y para espiar el extraño comportamiento de los obreros fabriles y los asiduos a los bares de Nottingham.

La fortaleza de la película reside en la voz de Sillitoe («He salido para pasar un buen rato; todo lo demás es propaganda») en el diálogo de Albert Finney, que causa una espantosa primera impresión como Arthur Seaton, el gruñón y viril hedonista que hierve de indignación en su lugar de trabajo y se desenfrena en sus horas libres. El título implica el proceso de domesticación que tradicionalmente ha oprimido a la clase de Arthur, mediante el cual el desenfreno de la ebriedad y el exceso sexual de la noche del sábado se paga la mañana del domingo siendo confinado a un matrimonio respetable y a un nuevo hogar.

La película muestra al padre de Arthur (Frank Pettitt), que ha sido reducido a ver la televisión, y a la mayoría de sus amigos algo mayores (en particular el compañero al que pone los cuernos), en vías de ser atrapados. Arthur sale de una relación con una mujer casada (Rachel Roberts) y es tentado por el compromiso con una muchacha bonita y convencional (Shirley Anne Field), pero se decanta por seguir tirando piedras y rompiendo ventanas. Sin embargo, como muchas películas de este ciclo, *Sábado noche, domingo mañana* alberga una especie de machismo proletario que roza con la misoginia (según Arthur, las mujeres son una trampa). Un papel parecido al de Roberts hizo Simone Signoret en *Un lugar en la cumbre* (1959), que expresa un dolor real y proporciona una lectura alternativa de la rebelión de Arthur. **KN**





Italia/Francia (Pathé, Riama), 167 min, b/n
Idioma italiano, inglés
Producción Giuseppe Amato, Franco Magli, Angelo Rizzoli
Guión Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi
Música Nino Rota
Fotografía Otello Martelli
Intérpretes Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Magali Noël, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Walter Santesso, Valeria Ciangottini, Riccardo Garrone, Ida Galli, Audrey McDonald, Polidor, Alain Dijon, Enzo Cerusico
Oscar Piero Gherardi (vestuario)
Nominaciones al Oscar Federico Fellini (director), Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi (guión), Piero Gherardi (dirección artística)
Festival de Cannes Federico Fellini (Palma de Oro)

«Incluso la vida más miserable es mejor que una existencia segura en una sociedad organizada donde todo es calculado y perfecto.»

Steiner (Alain Cuny)

i

La cinta fue extraordinariamente controvertida para su época, y fue prohibida en España hasta 1981.

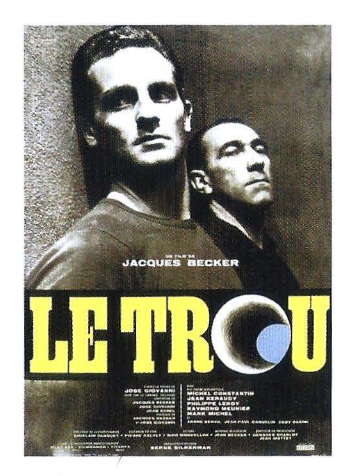
La dolce vita Federico Fellini, 1960

Este gran espectáculo de la trivialidad, el retrato de Federico Fellini de un tiempo y un lugar, captura el estilo y las actitudes de la alegre burguesía romana durante el verano de 1959, sin dejar de condenarlos por ser tan fantásticos parásitos. La fuerza imperecedera de *La dolce vita* procede de la tensión entre el violento ataque a un mundo de excesos que va más allá de la sátira y la fascinación que se siente por el enloquecido desfile de decadentes modernos.

Al igual que *La naranja mecánica*, *Apocalypse Now* y *Wall Street*, es una película que paradójicamente establece tantos estilos de moda como los que pretende demoler, alentando a la gente a sentarse en los cafés de la Vía Veneto en un intento, desprovisto de ironía, de emular su dulce vida. La expresión *paparazzi* procede del personaje de la película Paparazzo, que personifica el enjambre de fotoperiodistas que revolotean como insectos en torno a las celebridades, abriéndose paso a codazos para conseguir el mejor lugar desde donde tomar la instantánea más jugosa. La misma plaga con cámara que presiona alrededor de la superestrella americana Sylvia (Anita Ekberg), y más tarde y de manera más preocupante, hace fotos a una inocente esposa que regresa a su casa. Por un momento se siente halagada por que la confundan con «alguna actriz», pero luego se entera de que están interesados en ella porque su marido, el filósofo Steiner (Alain Cuny), se ha suicidado y ha matado a sus dos hijos.

Marcello Mastroianni, que define una generación de jóvenes elegantes con sus gafas de sol negras, es el personaje a cuya caída en desgracia asistimos. Un escritor serio, pero ahora es un sórdido periodista pendiente de los famosos, sin que sus numerosas escapadas le despierten ninguna emoción, y humillado como un parásito. *La dolce vita* es también famosa por la gloriosa imagen de Ekberg en la fontana de Trevi, pero la escena habla de la vergüenza, la incomodidad y en definitiva del dolor del Marcello Rubini de Mastroianni. Ha ridiculizado a la estrella como «una muñeca grande», pero se enamora locamente y ella lo envía a hacer un recado imposible, leche para un gatito abandonado al que olvida cuando Marcello regresa. Él se mete con ella en la fuente, desafiando su sentido común e insinuándosele en italiano («tú eres la primera mujer del primer día de la creación»). Sylvia no lo entiende y Marcello acaba recibiendo un puñetazo a traición de su novio, un actor borracho (Lex Barker). El declive de Marcello concluye después del conmovedor suicidio y parricidio del filósofo, que abandona toda pretensión de escribir para convertirse en (¡horror!) agente de prensa y está provocado por la ridícula farsa mediática. Es como un falso milagro en la lluvia incitado por niños corruptos, el fantasma de una casa encantada (donde Nico lleva un casco medieval). Es una tentativa de orgía que rezuma turbadoras referencias a *La parada de los monstruos* de Tod Browning: una bailarina con cabeza de alfiler que da vueltas mientras Marcello maltrata y empluma a una muchacha borracha que ha elegido al azar. Y el arrastre final del mar de un monstruo semejante a un tiburón-raya. «Hacia 1965 se producirá la depravación total», musita un paseante, y la inocente adolescente, que sonríe y representa una posible esperanza para Marcello, no consigue hacerse oír a través del ruido, así que lo deja tristemente para unirse a la fatídica chusma. **KN**





Francia/Italia (Filmsonor, Play Art, Titanus), 109 min, b/n
Idioma francés
Producción Serge Silberman
Guión Jean Aurel, Jacques Becker, José Giovanni, basado en la novela de José Giovanni
Fotografía Ghislain Cloquet
Música Philippe Arthuys
Intérpretes Michel Constantin, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Raymond Meunier, Marc Michel, André Bervil, Jean-Paul Coquelin, Eddy Rasimi, Gérard Hernandez, Paul Pavel, Catherine Spaak, Dominique Zardi

«En La evasión *aparece la mirada exacta, el movimiento vital, los rostros auténticos enfrentados a muros neutros, una forma de hablar absolutamente natural.»*

François Truffaut, 1961

i

Para captar con precisión los detalles de la historia, Becker utilizó tres de los auténticos evadidos como asesores.

La evasión Jacques Becker, 1960

Le trou

La última película del gran y poco conocido director Jacques Becker está basada en una novela de José Giovanni, que narra la historia real de un intento de evasión de la cárcel en que el autor participó en 1947. Becker escribió el guión con Giovanni y rodó la película con actores no profesionales, uno de ellos, Jean Keraudy, que interpretó el mismo papel que tuvo en la vida real.

El uso de actores no profesionales por parte de Becker es uno de los elementos que contribuyen a crear la sensación de autenticidad que produce esta extraordinaria película. El control del tiempo cinematográfico de Becker resulta también crucial en nuestra experiencia de *La evasión*. Cinco compañeros de celda golpean el suelo de piedra y se hace en una toma ininterrumpida que dura casi cuatro minutos, y que nos hace conscientes de estar observando a unas personas que hacen el mismo esfuerzo que el que requiere golpear la piedra. Al hacernos compartir la dificultad con los héroes, Becker nos implica de manera más intensa en su lucha colectiva.

La implicación se refuerza por el hecho de compartir, de manera incómoda y no por completo, el punto de vista de Gaspard (Marc Michel), un preso que, transferido a otra celda, aterriza entre los que traman la evasión. Su llegada obliga a los demás a decidir si abandonan su plan o confían en él. Aunque eligen lo último, Gaspard no se integra por completo en el grupo: está excluido por su educación y sus costumbres y además, sutilmente, por el hecho de que solo se nos dan detalles de su caso. La tensión que provoca su presencia confiere a *La evasión* su interés psicológico y, tras la sorprendente conclusión, la película adquiere una dimensión trágica.

Becker usa el aislamiento de Gaspard como instrumento para ayudarnos a percibir y valorar la camaradería de los demás. Los vínculos entre los miembros originales del equipo se demuestran y se expresan en las miradas y las sonrisas apreciativas en el camino hacia la libertad. En uno de los raros momentos en que Gaspard parece integrado en el grupo, comparte su pastel de arroz con ellos. Mucho después de que la mayoría de directores hubiesen cortado la escena con un fundido, Becker mantiene la cámara sin palabras; es un ejemplo de la insistencia que demostró en toda su carrera: mostrar que sus personajes existen fuera del marco creado por los intereses directos del argumento.

La evasión se ha comparado con *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) de Robert Bresson y *La gran ilusión* (1937) de Jean Renoir, pero Becker tiene menos interés que Bresson en la trascendencia o en la crítica de las diferencias sociales que hace Renoir. Las virtudes demostradas por los presos —meticulosidad, inventiva y capacidad de formar un colectivo— se convierten en los valores más elevados de *La evasión*.

Becker estaba enfermo durante la producción y la edición de la película, y murió sin haber terminado la mezcla de sonido. *La evasión* se acabó según los deseos del director, pero después de su estreno en una versión de ciento cuarenta minutos, el productor la redujo unos veinticuatro para aumentar sus posibilidades comerciales. Dicho metraje se ha perdido, pero aun así, *La evasión* es una obra maestra. **CFu**



Rocco y sus hermanos Luchino Visconti, 1960

Rocco e i suoi fratelli

Francia/Italia (Marceau-Cocinor, Titanus), 175 min, b/n
Idioma italiano
Producción Goffredo Lombardo
Guión Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, basado en la novela *Il Ponte della Ghisolfa* de Giovanni Testori
Fotografía Giuseppe Rotunno
Música Nino Rota
Intérpretes Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Alessandra Panaro, Spiros Focás, Max Cartier, Corrado Pani, Rocco Vidolazzi, Claudia Mori, Adriana Asti, Enzo Fiermonte, Nino Castelnuovo, Rosario Borelli, Renato Terra
Festival de Venecia Luchino Visconti (premio FIPRESCI, premio especial, nominación al León de Oro)

i

A Francis Ford Coppola le gustó tanto la película, que contrató al compositor, Nino Rota, para *El padrino* (1972).

Es una película clave y transicional en el distanciamiento de Luchino Visconti de los principios del neorrealismo, que ya había reconocido diluir por un interés en la tragedia que roza con lo melodramático. Se acerca a los excesos operísticos de buena parte de su obra posterior, y sigue siendo una de las mejores.

La labor de la cámara en blanco y negro de Giuseppe Rotunno oscila seductoramente entre el estilo documental y sombrío del neorrealismo y la estilización del cine negro, con la banda sonora compuesta por Nino Rota. Refleja de manera elocuente la dinámica emocional de una familia que llega desde Sicilia a Milán y que se va distanciando cuando las influencias del dinero, el desarraigo y el sexo operan su magia destructiva.

Tal vez sea difícil dejarse convencer por el bello Alain Delon en el papel de boxeador, de tal santidad que sacrifica su felicidad en el vano intento de mantener a su familia unida, y el histrionismo estereotipado de Katina Paxinou como la sufriente matriarca; sin embargo, Renato Salvatori resulta convincente en el papel del brutal e irresponsable hermano mayor, destrozado por la avaricia y los celos obsesivos, y Annie Girardot está sexy y persuasiva como la chica de emociones complejas que se debate entre Salvatori y Delon. Los momentos finales en que muere como una mártir tal vez sean excesivos, pero tienen un efecto catártico. **GA**





Italia/Francia (Cino Del Duca, Cinematografiche Europee, R. & R. Hakim, Lyre), 145 min, b/n
Idioma italiano
Producción Amato Pennasilico
Guión Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra
Fotografía Aldo Scavarda
Música Giovanni Fusco
Intérpretes Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, Renzo Ricci, James Addams, Dorothy De Poliolo, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Esmeralda Ruspoli, Jack O'Connell, Angela Tommasi Di Lampedusa, Franco Cimino, Prof. Cucco, Giovanni Danesi
Festival de Cannes Michelangelo Antonioni (premio del jurado, junto con *Kagi*)

«Me gustaría volver a diseñar. Tenía mis propias ideas, ya sabes.»

Sandro (Gabriele Ferzetti)

i

Durante el rodaje, Lea Massari sufrió un infarto que la dejó en coma durante dos días.

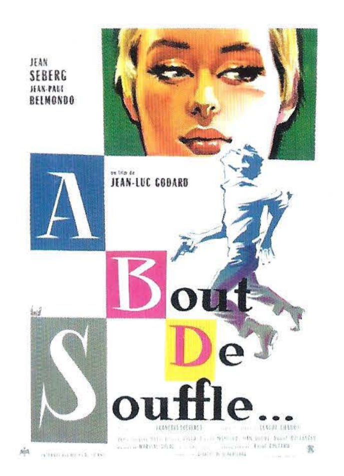
La aventura Michelangelo Antonioni, 1960

L'avventura

Fue silbada y abucheada por un público predominantemente hostil, en su *première* en el Festival de Cine de Cannes de 1960, pero un gran número de críticos y cineastas dieron un paso sin precedentes firmando una declaración que rechazaba tal reacción y la acogía como la película más importante que se hubiera exhibido en el festival. En cuestión de dos años, *La aventura* fue considerada, según la votación de críticos internacionales que realizó la revista inglesa *Sight & Sound*, la segunda mejor película de todos los tiempos. El escritor y director Michelangelo Antonioni llevaba casi veinte años haciendo documentales y largometrajes, y esta película de duración épica fue su gran paso adelante. También fue su primera colaboración con Monica Vitti, la que fuera el canal humano y humanitario a través del cual se contempla una sociedad apática, hastiada y deshumanizada.

La premisa de *La aventura* es muy simple, pero turbadora: un pequeño grupo de romanos adinerados emprende un crucero desde Sicilia y se detiene en una escarpada y desolada isla para pasar una tarde de ocio. La escapada se convierte en una terrible experiencia cuando Anna (Lea Massari) desaparece. La ligera muchacha ha avisado a su amiga Claudia (Vitti) de que algo no va bien entre ella y su amante, el consultor de arquitectura Sandro (Gabriele Ferzetti), y atrae la atención de los demás con la pretensión de haber visto un tiburón mientras nadaba. Al ver la película por segunda vez, sabiendo que este personaje clave desaparecerá al cabo de veintiséis minutos, advertimos que realmente hay un tiburón y se ve un pequeño e inadvertido barco que pasa por la isla en un fundido encadenado con una última mirada a Anna.

Una de las principales razones de la ofuscación y la furia inicial del público contra *La aventura* es que Antonioni nunca revela lo que le ha ocurrido a Anna. Claudia y Sandro se unen en la búsqueda, pero nadie más parece interesado en el destino de la muchacha. Y el principal impacto emocional procede del sentimiento de culpa de Claudia, que se acerca románticamente a Sandro en lugar de cumplir su deseo de buscar a su amiga. El argumento, se supone que por coincidencia, guarda un paralelismo con *Psicosis* (1960) de Hitchcock, con la irritante ausencia del personaje que suponemos protagonista en la segunda parte de la película y una incómoda y creciente no-del-todo-relación entre el amante de la mujer perdida y una mujer con igual interés por su bienestar. El tema también guarda un paralelismo con la película del mismo año *La Dolce Vita*. La *starlet* Anita Ekberg tiene un equivalente en la frívola estrella-escritora-puta (Dorothy De Poliolo) de *La aventura*, que es acosada por unos fans al principio cuando (¿deliberadamente?) se le rompe la ceñida falda en público y salta, no tanto para destrozar la nueva relación de la pareja sino para revelarla como una farsa. Pero la película de Fellini descubre un ambiguo glamour. Al igual que el escritor relaciones públicas que interpreta Marcello Mastroianni, el arquitecto convertido en millonario servil que interpreta Ferzetti simboliza la falsa promesa de un objetivo, y Antonioni solo puede encontrar un vestigio de esperanza en el eterno femenino, que al final queda al margen de la corrupción del dinero nuevo o del sexo demasiado fácil. **KN**



1960

Francia (Impéria, Georges de Beauregard, SNC), 87 min, b/n
Idioma francés
Producción Georges de Beauregard
Guión Jean-Luc Godard, François Truffaut
Fotografía Raoul Coutard
Música Martial Solal
Intérpretes Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville, Henri-Jacques Huet, Van Doude, Claude Mansard, Jean-Luc Godard, Richard Balducci, Roger Hanin, Jean-Louis Richard, Liliane David, Jean Domarchi, Jean Douchet, Raymond Huntley, André S. Labarthe, François Moreuil, Liliane Robin
Festival de Berlín Jean-Luc Godard (Oso de Plata, nominación al Oso de Oro)

«No uses los frenos. ¡Los coches están hechos para correr, no para pararse!»

Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo)

i

Ni los actores ni el equipo de producción aparecen en los créditos de la película.

Al final de la escapada Jean-Luc Godard, 1960

À bout de souffle

Michel, un ladronzuelo imitador de la figura de Humphrey Bogart en las cintas de gángsteres de la Warner de la década de 1930, roba un coche en Marsella, pero en su escapada hacia el norte es interceptado por un policía. En un momento de pánico, Michel le dispara con una pistola que encuentra en la guantera del coche. Una vez en París busca la ayuda de su amiga americana, estudiante de periodismo. Aunque a regañadientes, la amiga accede a ayudarlo. No obstante, tras descubrir el crimen, la chica, desilusionada ante su reacción cuando este se entera de que es el padre del niño que está esperando, lo traiciona y le confiesa que lo ha denunciado a las autoridades. Michel intenta huir, pero es acorralado por la policía. La escena final es un tributo burlesco a su ídolo, y Michel cae, pistola en mano, como un típico gángster.

¿Qué queda hoy de *Al final de la escapada*, qué puede decirle a un público contemporáneo y joven? Aparecen cortes en cada anuncio televisivo, sus estrellas llevan tiempo muertas (Jean Seberg) o se encuentran en la fase crepuscular de su carrera (Jean-Paul Belmondo), las «comedias de costumbres» enfrentan a americanos contra europeos, se mezcla una abierta trama de gángsteres y crímenes, y hay un despliegue de citas de la alta y la baja cultura. Es más probable que todo ello se atribuya a Quentin Tarantino y no a su genuino predecesor, Jean-Luc Godard.

Al final de la escapada es un modesto debut de Godard si tenemos en cuenta a un iconoclasta artístico cuya evolución fue rápida y ambiciosa. Reviste cierto parecido con una trama de thriller, con traiciones, policía que pisa los talones del protagonista y tiroteo final. Se acompaña de una banda sonora de jazz encantadora, típica del cine negro, obra de Martial Solal. Hay una cháchara insolente, ligeramente escandalosa, que surge de la boca incontinente y gamberra de Belmondo, pero que no contradice la tradición discursiva del duro de Chandler-Hammer-Spillane.

Los placeres sutiles y formales de *Al final de la escapada* aún tienen que ser debidamente apreciados. La película de Godard, de bajo presupuesto y rodada a toda prisa, produjo notables innovaciones, ya fuera accidental o voluntariamente. Evitar el sonido directo utilizando una postsincronización total dio como resultado un diálogo rápido e ingenioso, al estilo de Orson Welles, y allanó el camino a una mezcla de sonido radical en la que ya no se aprecia la diferencia entre el sonido «real» por que transcurre la historia y el que impone el director. La grabación en interiores conduce a una forma nueva de contemplación cinematográfica: el «estudio visual», en el cual una secuencia de visiones ligeramente distintas ofrece un mosaico cubista de los variados aspectos de las extraordinarias presencias estelares.

Conserva su inmenso atractivo como moderna historia de amor para miembros de la generación X y sucesivas. Hijos de la reflexión existencialista, la abundancia de posguerra, la exquisita cultura beat y la alocada cultura pop, sus antihéroes tratan el amor como un juego y a sus identidades como máscaras improvisadas. Permanecen varados entre los valores tradicionales que rechazan y una forma de amor que aún no se ha materializado. ¿Les resulta familiar? **AM**



EE.UU. (Bryna), 196 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Kirk Douglas, Edward Lewis
Guión Dalton Trumbo, basado en la novela de Howard Fast
Fotografía Russell Metty, Clifford Stine
Música Alex North
Intérpretes Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Nina Foch, John Ireland, Herbert Lom, John Dall, Charles McGraw, Joanna Barnes, Harold Stone, Woody Strode, Peter Brocco
Oscar Peter Ustinov (actor de reparto), Alexander Golitzen, Eric Orbom, Russell A. Gausman, Julia Heron (dirección artística), Russell Metty (fotografía), Valles, Bill Thomas (vestuario)
Nominaciones al Oscar Robert Lawrence (montaje), Alex North (banda sonora)

i

Durante el rodaje, Laurence Olivier dio algunas clases de interpretación a Tony Curtis. A cambio, este le ofreció algunos consejos de fisioculturismo.

Espartaco Stanley Kubrick, 1960
Spartacus

El primer director de esta superproducción, Anthony Mann, fue despedido por la estrella Kirk Douglas al poco de empezar el rodaje, aunque algunas de las primeras escenas que rodó en el desierto aparecen al final de la película. Para Stanley Kubrick supuso una preparación para *2001: Odisea del espacio.* Da vida al relato de Howard Fast sobre la revuelta de esclavos en la antigua Roma y hace un trabajo brillante, mezclando las luchas intestinas en el Senado y la fraternidad entre los esclavos.

Espartaco (Douglas) es el esclavo que inspira a muchos como él a levantarse contra sus opresores, entre ellos el joven Antonino (Tony Curtis), un favorito del romano Marco Craso (Laurence Olivier), que no se queda contento cuando su precioso muchacho se ausenta sin permiso. Al restaurar la película tres décadas después del rodaje, encontramos una escena en los baños que explicita la relación entre el amo y el esclavo; se cortó en 1960 por sus referencias homosexuales y se montó con la voz de Anthony Hopkins que dobla el diálogo perdido del fallecido Olivier.

Kubrick orquesta admirablemente la rebelión de los esclavos y las secuencias de combate, pero la mayor sorpresa del director, no precisamente famoso por sus escenas emocionales, son los momentos finales cuando el amor de Espartaco, Varinia (Jean Simmons), sostiene a su hijo para que lo vea mientras muere crucificado junto a los hombres que lo han seguido. Soberbia. **JB**



EE.UU. (Mirisch), 125 min, b/n
Idioma inglés
Producción I.A.L. Diamond, Doane Harrison, Billy Wilder
Guión Billy Wilder, I.A.L. Diamond
Fotografía Joseph LaShelle
Música Adolph Deutsch
Intérpretes Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred MacMurray, Ray Walston, Jack Kruschen, David Lewis, Hope Holiday, Joan Shawlee, Naomi Stevens, Johnny Seven, Joyce Jameson, Willard Waterman, David White, Edie Adams
Oscar Billy Wilder (mejor película), Billy Wilder (director), Billy Wilder, I.A.L. Diamond (guión), Alexandre Trauner, Edward G. Boyle (dirección artística), Daniel Mandell (montaje)
Nominaciones al Oscar Jack Lemmon (actor), Shirley MacLaine (actriz), Jack Kruschen (actor de reparto), Joseph LaShelle (fotografía), Gordon Sawyer (sonido)
Festival de Venecia Shirley MacLaine (Copa Volpi-actriz), Billy Wilder (nominación al León de Oro)

«He estado maldita desde el principio. La primera vez que me besaron fue en un cementerio.»

Fran Kubelik (Shirley MacLaine)

i

Este fue el último filme en blanco y negro en ganar un Oscar hasta *The Artist* (2011).

El apartamento Billy Wilder, 1960

The Apartment

Billy Wilder solía hurgar donde más picaba a la sociedad estadounidense. Inspirada en *Breve encuentro* (1945) de David Lean, tuvo que esperar diez años, tras la necesaria relajación de la censura, para poder contar la historia del «tercer» hombre, el que presta su apartamento a la pareja adúltera.

Sorprendentemente, a pesar de su sensible tema, *El apartamento*, ganó nada menos que cinco premios de la Academia (incluidos el de mejor película, mejor director y mejor guión), y muchos la consideran la última película auténticamente «realista» que hizo su director.

Algunos han criticado la amoralidad del personaje de Jack Lemmon, C.C. Baxter, que asciende rápidamente solo porque ayuda a algunos ejecutivos de la gran compañía donde trabaja en sus intentos por engañar a sus esposas. Pero Lemmon —que solía interpretar para Wilder los personajes de hombre corriente— imprime al papel un sólido toque de humanidad, y Baxter aparece como un empleado servil atrapado en una situación que ya existe al principio de la película y fuera de su control. A pesar de su humor, la película constituye una severa crítica social, y un examen de la vida y las costumbres sexuales de Estados Unidos. También es un fuerte ataque a la corrupción básica del sistema capitalista, en donde cualquiera que tenga influencia es capaz de cebarse en otro.

El apartamento mezcla hábilmente varios géneros, pero, en general, empieza como una comedia satírica, se transforma en un poderoso drama y acaba como una comedia romántica. Meticulosamente construida, el desengañado guión de Wilder y I.A.L. Diamond podría considerarse una especie de continuación de *La tentación vive arriba* (1955), hermosamente rodada en cinemascope en un blanco y negro bastante sombrío. Los hombres tienen sus líos durante las vacaciones de verano, en ausencia de sus esposas, y luego dejan a sus queridas. Fran Kubelik (interpretada por Shirley MacLaine), una de esas desdichadas, no cree que el romance sea otra clase de bien de consumo, y el burócrata se redime por el amor de ese otro corazón solitario. La película evita cualquier sentimiento almibarado.

A pesar de que Billy Wilder parecía creer que MacLaine y Lemmon no hacían buena pareja, los espectadores pueden tener legítimamente la opinión contraria al visionar este filme. **FL**



Hayno Kim Ki-young, 1960
(La doncella)

Corea del Sur (Kuk Dong, Seki), 90 min, b/n
Idioma coreano
Guión Kim Ki-young
Fotografía Kim Deok-jin
Música Han Sang-gi
Intérpretes Lee Eun-shim, Ju Jeung-nyeo, Kim Jin Kyu

El descubrimiento de *Hayno*, desde el punto de vista de un occidental, es un sentimiento maravilloso; maravilloso porque uno descubre en el escritor y director Kim Ki-young un auténtico y extraordinario compositor de imágenes, y porque su película es un trabajo absolutamente impredecible. ¡Así que Luis Buñuel tenía un hermano coreano! El director es capaz de hurgar en las profundidades de la mente humana, sus deseos e impulsos.

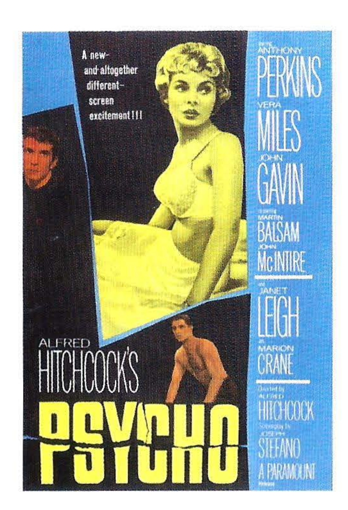
Lo que hace que *Hayno* sea tan impresionante es la intensidad de la pasión que experimentan el compositor de música y su doncella; la plena mecánica consciente del triángulo amoroso que existe entre el marido, su esposa y su amante; y el modo en que este triángulo puede, en cualquier momento, ser perturbado, e incluso explotado, por la duración infrecuente de uno de los planos del director, por su uso de los objetos cotidianos en la composición de imágenes del pop-art o por la presencia invasora del cuerpo humano (femenino). La naturaleza chocante de esta película es tan turbadora como placentera, y el uso de unas notas musicales aparentemente triviales y la sorprendente mezcla de sentimentalismo y de crueldad abren la puerta a nuevas sensaciones para el espectador, más sorprendentes cuando proceden de una fuente tan inesperada. La descripción de Kim Ki-young del alma de los personajes era también una apasionada y acusatoria declaración sobre el inhumanizado desarrollo de la sociedad coreana después de la guerra civil. **J-MF**

Meghe dhaka tara Ritwik Ghatak, 1960
(Estrella nublada)

India (Chitrakalpa), 134 min, b/n
Idioma bengalí
Guión Ritwik Ghatak, basado en la novela de Shaktipada Rajguru
Fotografía Dinen Gupta
Música Jyotirindra Moitra, Rabindranath Tagore
Intérpretes Supriya Choudhury, Anil Chatterjee, Niranjan Ray, Gita Ghatak, Bijon Bhattacharya, Gita De, Dwiju Bhawal, Gyanesh Mukherjee, Ranen Ray Choudhury

«Aquellos que sufren por los demás sufren eternamente», comenta un personaje de la película más famosa de Ritwik Ghatak, un melodrama que se acerca a la tragedia. El trágico error de la heroína es el pecado de omisión: no protesta contra la injusticia que cometen contra ella y sus sueños las personas a quien ella ama más. Nita (Supriya Choudhury) trabaja día y noche para que su familia de refugiados bengalíes sean solventes. Su padre es profesor y gana una miseria. Su hermano mayor quiere ser cantante y reclama el derecho del artista a disfrutar de un tiempo que los demás no pueden permitirse. Mientras tanto, la madre espera que el estudiante de ciencias, que es el pretendiente de Nita, transfiera sus afectos a su hermana.

Meghe dhaka tara es una obra punzante, resonante y hermosamente compuesta, y supuso un raro éxito comercial para su director en India. A pesar de sus críticas implícitas a las duras condiciones sociales en las que viven los refugiados, la película es menos abiertamente política que la obra posterior de Ghatak, sobre todo *Subarnarekha* (1965) y *Titash ekti nadir naam* (1973). «No acuso... a nadie», dice simplemente el anciano en una escena clave final. Vale la pena verla por la puesta en escena de Ghatak, su diseño expresionista de la música y la enorme sensación de pérdida. **RCh**



Psicosis Alfred Hitchcock, 1960

Psycho

EE.UU. (Shamley, Alfred Hitchcock), 109 min, b/n
Idioma inglés
Producción Alfred Hitchcock
Guión Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch
Fotografía John L. Russell
Música Bernard Herrmann
Intérpretes Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson, Lurene Tuttle, Patricia Hitchcock, John Anderson, Mort Mills, Janet Leigh
Nominaciones al Oscar Alfred Hitchcock (director), Janet Leigh (actriz de reparto), Joseph Hurley, Robert Clatworthy, George Milo (dirección artística), John L. Russell (fotografía)

«Pudo engañarme a mí, pero no a mi madre.»

Norman Bates (Anthony Perkins)

i

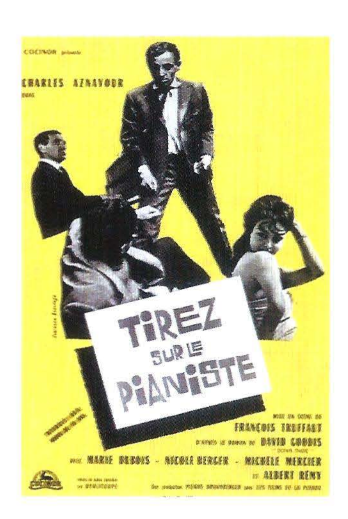
La legendaria casa de Bates estaba inspirada en la pintura de Edward Hopper *The House by the Railroad* (1925).

Es una de las más famosas de todos los tiempos y con toda posibilidad la película de terror más influyente de la historia. Permuta los seres sobrenaturales del pasado del género —vampiros, hombres lobo, muertos vivientes y cosas por el estilo— por un monstruo demasiado humano. La película hizo famoso el nombre de Norman Bates y le valió al director su estatus de maestro del suspense.

Fue adaptada por Joseph Stefano a partir de una truculenta pero poco memorable novela de Robert Bloch, que basó el personaje de Norman en un asesino en serie de Wisconsin, Ed Gein. Cuenta la historia de Marion Crane, una atractiva joven que roba cuarenta mil dólares de su lugar de trabajo. Se va de la ciudad sin ningún plan, salvo el vago deseo de vivir con su amante, un hombre casado. Conduce por la noche bajo la lluvia y se detiene en un motel junto a la carretera, donde el encargado es un joven torpón, pero atractivo, llamado Norman (que interpreta con una extraña perfección Anthony Perkins). En un horrible giro, que hizo al público de la época chillar literalmente en sus butacas, esa noche Marion muere mientras se ducha, apuñalada por una anciana con un cuchillo de carnicero. Los chirriantes violines de la banda sonora (compuesta por el habitual de Hitchcock, Bernard Herrmann) acompasan el terrible ataque. ¡Nunca antes el personaje central de una película comercial había sido asesinado de manera tan brutal antes de la mitad del rodaje! El detective de la compañía aseguradora, Milton Arbogast (Martin Balsam), es también eliminado. La hermana de Marion, Lila (Vera Miles), y su novio Sam Loomis (John Gavin) siguen sus huellas desde la casa de la familia Bates hasta el motel. Allí descubren que el asesino es Norman, un esquizofrénico homicida que se transforma en su madre muerta cuando lo amenazan los sentimientos sexuales. Aunque un psicólogo de la policía (Simon Oakland) «explica» la causa de la enfermedad de Norman al final de la película, poca duda queda de que sus auténticas motivaciones van más allá de la comprensión de las mentes racionales.

Cuando se estrenó *Psicosis* recibió unas tibias reseñas por parte de la crítica, aunque mucho mejores que el veneno con que se recibió *El fotógrafo del pánico* de Michael Powell, también estrenada en 1960. Sin embargo, la reacción del público ante la película fue sorprendente y las colas para sacar las entradas daban la vuelta a la manzana. También despertó las habladurías la recién estrenada «política» de Hitchcock de no permitir que nadie entrase en el cine después que acabaran los títulos de crédito. Este cineasta de origen británico había encontrado un modo de incidir claramente en la psique colectiva estadounidense: haciendo el monstruo tan normal y al unir sexo, locura y asesinato en un cuento escabroso y sórdido. Predijo los titulares de muchos de los principales artículos de las décadas siguientes. El éxito de *Psicosis* dejó tres «secuelas» insignificantes, incluida una dirigida por el propio Perkins en 1986, y el famoso remake «fotograma a fotograma» que Gus Van Sant hizo en 1998, un experimento coloreado que palidecía al compararlo con el original en blanco y negro de Hitchcock. **SJS**





Francia (Pléïade), 85 min, b/n
Idioma francés
Producción Pierre Braunberger
Guión Marcel Moussy, François Truffaut, basado en la novela *Down There* de David Goodis
Fotografía Raoul Coutard
Música Georges Delerue, Boby Lapointe, Félix Leclerc, Lucienne Vernay
Intérpretes Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger, Michèle Mercier, Albert Rémy, Serge Davri, Claude Mansard, Richard Kanayan, Jean-Jacques Aslanian, Daniel Boulanger, Claude Heymann, Alex Joffé, Boby Lapointe, Catherine Lutz

«Los cuatrocientos golpes *era tan francesa... Pensé que necesitaba demostrar que también estaba influido por el cine americano.*»

François Truffaut, 1984

i

Cuando Truffaut conoció a Goodis en Nueva York, el novelista le regaló un antiguo visor de cámara.

Tirad sobre el pianista François Truffaut, 1960

Tirez sur le pianiste

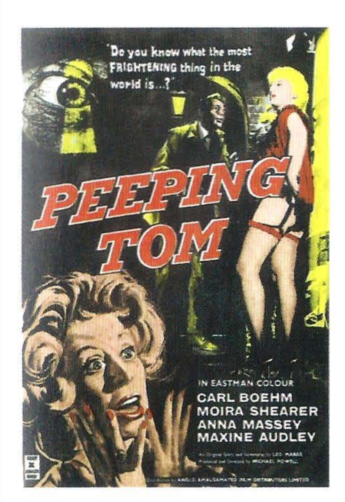
En su segunda película, *Tirad sobre el pianista*, François Truffaut busca deliberadamente algo lo más distinto posible a su aclamado debut, *Los cuatrocientos golpes*. Mientras que esta última es sensible, realista y fuertemente autobiográfica en contenido, *Tirad sobre el pianista* es alocada, irreverente e instalada en un mundo que es como la caricatura de una película de serie B, poblada por perdedores siniestros y matones correosos. «Deseaba romper la narrativa lineal —explicó Truffaut más tarde—, y hacer una película donde todas las escenas me agradasen. Filmé sin ningún otro criterio.»

El argumento, adaptación libre de una novela policíaca del montón de David Goodis, es claramente cine negro. El héroe, en otro tiempo un famoso concertista de piano (interpretado con los ojos tristes y el encanto de Charles Aznavour), abandonó su carrera al descubrir que su esposa lo traiciona y toca el piano en un bar cutre de París. Por culpa de sus hermanos, se ve envuelto en un feudo del hampa y se encuentra atrapado, con la camarera que ama, en un absurdo y letal asunto de secuestros y disparos.

Como no tenía dinero para rodar en estudio, Truffaut y su equipo rodaron en las calles, a menudo completando los guiones sobre la marcha y decidiendo el final según quién estuviera disponible para el enfrentamiento. Este despreocupado y caprichoso método desembocó en impredecibles cambios de ambiente y diálogos incongruentes, muchos de los cuales anticipan *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino. Los malos son interpretados como figuras de cómic y los hermanos del héroe se llaman como los hermanos Marx: Chico, Momo y Fido. Truffaut siente un malicioso placer esgrimiendo todo tipo de juegos cinematográficos: un criminal jura que dice la verdad «por la vida de mi madre», y sale una anciana dama que sufre un ataque al corazón; una canción tonta que suena en el bar puntúa la acción («*Avanie et framboise sont les mamelles de la vie*», «Los insultos y las frambuesas son los pechos de la vida»).

Tirad sobre el pianista marcó un hito en los círculos cinéfilos, pero al público le dejó perplejo la mezcla de géneros y la película fue un desastre comercial. Tocado, Truffaut regresó a estilos narrativos más convencionales y no volvió a permitirse divertirse tanto en un filme. **PK**





GB (Anglo-Amalgamated, Michael Powell), 101 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Michael Powell
Guión Leo Marks
Fotografía Otto Heller
Música Brian Easdale, Angela Morley, Freddie Phillips
Intérpretes Karlheinz Böhm, Moira Shearer, Anna Massey, Maxine Audley, Brenda Bruce, Miles Malleson, Esmond Knight, Martin Miller, Bartlett Mullins, Michael Goodliffe, Nigel Davenport, Jack Watson, Shirley Anne Field, Pamela Green, Brian Wallace

«Fotografíe lo que fotografíe, siempre pierdo.»

Mark Lewis (Karlheinz Böhm)

i

Michael Powell aparece en un cameo, como el padre de Mark en las imágenes del vídeo casero.

El fotógrafo del pánico Michael Powell, 1960
Peeping Tom

El carácter invasor de la cámara adquiere un giro turbador en la infausta película de Michael Powell, que destrozó su carrera. Un joven llamado Mark Lewis (Karlheinz Böhm) se presenta a las mujeres como director de documentales. Pero lleva asociada a su cámara una púa metálica con la que asesina a sus víctimas mientras las filma. Y esto lo sabemos desde los primeros momentos de *El fotógrafo del pánico*, siendo testigos de un angustioso asesinato captado en el punto de mira virtual.

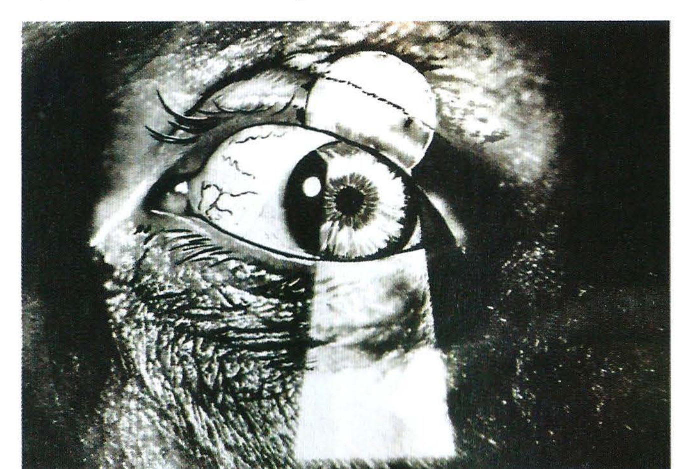
No cabe duda de que Mark es un monstruo, pero Powell revela fragmentos y episodios de una niñez problemática que lo hace más simpático. Su sádico padre filmaba al muchacho en pro de experimentos psicoanalíticos, proyectaba fuertes luces para despertarle del sueño y tiraba lagartos en su cama.

Más tarde lo vemos posando con su madre muerta, en una película que combina el metraje de la nueva boda de su padre. Según Mark, el sexo, la muerte, el amor y el odio se mezclan sangrientamente en uno, y la cámara es la única cosa capaz de captar todas esas emociones esquivas. Mark es capaz de reconciliar los violentos y conflictivos impulsos de su subconsciente a través de la fusión de dichos sentimientos con su equipo.

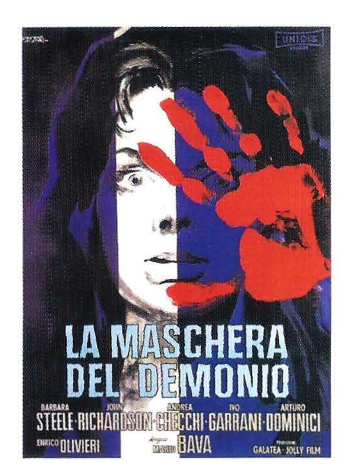
Tal vez fueran los ambiguos motivos de su protagonista lo que repugnó al público, o que un director tan querido como Powell virara hacia un tema tan oscuro y sorprendente. También pudieron ser las sutiles implicaciones de la película ya que el espectador, un colega *voyeur*, es cómplice de los actos asesinos de Mark, fascinadores por sus perversas atrocidades y hasta cierto punto rehabilitantes.

Fundamentalmente, Powel presenta este truculento cuento con toda la habilidad y el oficio que ponía en el resto de sus películas más inocentes. Los colores de *El fotógrafo del pánico* son vibrantes, en momentos en que se desea que no lo sean.

Si comparamos este filme con *Psicosis* (también de 1960) de Alfred Hitchcock, una película en blanco y negro que tiene algo afín y chocante, la vívida *El fotógrafo del pánico* sale ganando, por ser más inmediata y más terrorífica. Nos hunde en los recovecos del cerebro de un loco y no nos ofrece una salida fácil. **JKI**



La máscara del demonio Mario Bava, Lee Kresel, 1960
La maschera del demonio



Italia (Galatea, Jolly), 87 min, b/n
Idioma italiano
Producción Samuel Z. Arkoff, Massimo De Rita
Guión Mario Bava, Ennio De Concini, Mario Serandrei, basado en un relato de Nikolai Gogol
Fotografía Mario Bava
Música Robert Nicolosi
Intérpretes Barbara Steele, John Richardson, Andrea Checchi, Ivo Garrani, Arturo Dominici, Enrico Olivieri, Antonio Pierfederici, Tino Bianchi, Clara Bindi, Mario Passante, Renato Terra, Germana Dominici

«También tú puedes sentir el gozo y la felicidad de odiar.»

Katia Vajda (Barbara Steele)

Filmada en Italia como *La maschera del demonio*, se preparó para su estreno en inglés como *The Mask of Satan* pero acabó estrenándose en una forma diferente (a la sutil banda sonora de Robert Nicolosi la sustituye la jazzística ampulosidad de Les Baxter). En Estados Unidos aparece como *Black Sunday* y, después de una prohibición de varios años y severos cortes, en Reino Unido se mostró como *Revenge of the Vampire*.

El cineasta Mario Bava acabó dirigiendo varias películas en las que trabajaba como director de fotografía, asumió la responsabilidad de *I Vampiri* (1957) y de *Caltiki, il mostro immortale* (1959) de Ricardo Freda, e hizo un importante trabajo en las películas de Hércules de Steve Reeves, que tuvieron mucho éxito. Cuando consiguió rodar su propia película, Bava recurrió a una leyenda popular rusa que se conservaba en *El Vij*, un relato de Nikolai Gogol. Extrapoló un seductor cuento de hadas sobre un joven doctor (John Richardson), varado en una encantada comunidad moldava en el siglo XIX, que se encandila de la heredera Katia Vadja (Barbara Steele), poseída por Asa, una antepasada suya ejecutada por brujería (también Steele).

El argumento es la mezcla habitual de pasadizos secretos, maldiciones familiares y muertes repentinas, pero Bava llena cada cuadro de detalles fascinantes y horribles. Comienza con una ejecución monstruosa en la que clavan las llamadas máscaras del demonio en las cabezas de las brujas, y presenta algunas imágenes espeluznantes e inolvidables en que los vampiros se levantan de sus tumbas para perseguir a los vivos. Y además, cuenta con unas magníficas imágenes monocromas, música fantasmal y toques de pringue sanguinolento. *La máscara del demonio* es la mejor oportunidad para saborear la presencia en la pantalla de Steele, la actriz más extrañamente sexual que ha protagonizado una película de miedo. La oscura Steel de ojos grandes, graduada en la refinada Rank Charm School, una mezcla de colegio para señoritas y academia dramática, encontró pocos papeles adecuados a su sorprendente hacer en el cine británico y tuvo que aventurarse al extranjero. Pronto se convirtió en la reina de las películas italianas de terror de los años sesenta, y luego encontró un hueco parodiando a Sophia Loren para Federico Fellini en *Ocho y medio* (1963). Bajo cualquiera de sus títulos, esta es una de las mejores películas de terror góticas que se ha hecho en Italia. **KN**



i

Barbara Steele nunca vio la totalidad del guión. Solo recibió las páginas de las escenas en las que actuaba.

Esplendor en la hierba Elia Kazan, 1961

Splendor in the Grass

EE.UU. (NBI, Newton, Warner Bros.), 124 min, tecnicolor
Idioma inglés
Guión William Inge
Producción William Inge, Elia Kazan, Charles H. Maguire
Fotografía Boris Kaufman
Música David Amram
Intérpretes Natalie Wood, Pat Hingle, Audrey Christie, Barbara Loden, Zohra Lampert, Warren Beatty, Fred Stewart, Joanna Roos, John McGovern, Jan Norris, Martine Bartlett, Gary Lockwood, Sandy Dennis, Crystal Field, Marla Adams
Oscar William Inge (guión)
Nominaciones al Oscar Natalie Wood (actriz)

Reúne los atractivos de los mejores melodramas de Hollywood. Nos introduce a ella la intensa banda sonora de David Amram y la imagen de Bud (el primerizo Warren Beatty) y Deanie (Natalie Wood) besándose en un coche junto a una furiosa cascada. Las pasiones reprimidas por la sociedad (se ambienta en Kansas en 1928) encuentran una expresión dislocada en cada estallido de color, sonido y gesto.

La represión es una presencia ubicua en la película, una fuerza que tuerce a la gente en direcciones disfuncionales. Los hombres están obligados a tener éxito y a ser machos, y las mujeres deben elegir entre la virginidad y la putería, como es el caso de la hermana de Bud, la «moderna» y poco convencional Ginny, indeleblemente encarnada por Barbara Loden.

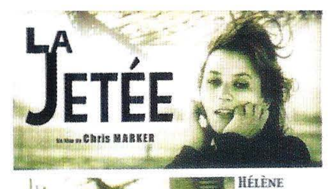
El director trabajó en la intersección de la narrativa clásica procedente de estudio y las innovadoras y dinámicas formas introducidas por *Method acting* y la *nouvelle vague* francesa. En ese punto, colaborando con el dramaturgo William Inge, consiguió una sublime síntesis de ambos enfoques. La película ofrece un análisis lúcido y concentrado de las contradicciones sociales que determina la clase, la riqueza, la industria, la iglesia y la familia. Al mismo tiempo es una película en que los personajes se presentan como individuos auténticos, actuando y reaccionando en un registro muy alejado del cliché de Hollywood. **AM**

Viridiana Luis Buñuel, 1961

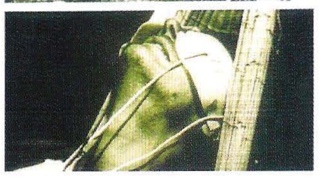
España/México (59, Gustavo Alatriste, UNINCI), 90 min, b/n
Idioma español
Producción Gustavo Alatriste, Ricardo Muñoz Suay, Pedro Portabella
Guión Julio Alejandro, Luis Buñuel
Fotografía José F. Aguayo
Música Gustavo Pittaluga
Intérpretes Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, José Calvo, Margarita Lozano, José Manuel Martín, Victoria Zinny, Luis Heredia, Joaquín Roa, Lola Gaos, María Isbert, Teresa Rabal
Festival de Cannes Luis Buñuel (Palma de Oro), junto con Henri Colpi

En 1960 la nueva generación de cineastas españoles convenció a Luis Buñuel de que trabajara en su España natal por primera vez desde que la abandonó en 1936. El proyecto que ideó fue un drama irónico. Viridiana (Silvia Pinal), en vísperas de sus votos perpetuos para entrar en un convento, va a visitar a su tío (Fernando Rey), un rico terrateniente. Excitado por el parecido con su esposa muerta, desea violarla, pero se arrepiente en el último momento. Preso del remordimiento, se suicida y deja a Viridiana y a su hijo natural herederos de sus bienes. Empeñada en su intento de mejorar el mundo que la rodea, Viridiana adopta a un grupo de ladrones, pordioseros y prostitutas que viven en la calle. Pero su caridad la conduce al desastre y a la perdición.

Las autoridades españolas aprobaron el guión con pocos cambios, pero no tuvieron la oportunidad de ver la película antes de que entrara en competición en el Festival de Cine de Cannes de 1961. A pesar de ganar el gran premio del festival, *Viridiana* estuvo inmediatamente (y durante varios años) prohibida en España. Buñuel, que mejoró el guion al realizarla, no había perdido ni un ápice de su capacidad de conmocionar y ofender a las mentes intolerantes. Llena de momentos de observación surrealista, sigue siendo una de las más perfectas exposiciones de las locuras irredimibles de la naturaleza huna y de la irreprimible comedia de la vida. **DR**







Francia (Argos), 28 min, b/n
Idioma francés
Producción Anatole Dauman
Guión Chris Marker
Fotografía Jean Chiabaut, Chris Marker
Música Trevor Duncan
Intérpretes Jean Négroni, Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Étienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Branice, Janine Klein, William Klein, Germano Faccetti

«Empiezan de nuevo. El hombre no muere ni enloquece. Solo sufre. Después continúan.»

Narrador (Jean Négroni)

La jetée Chris Marker, 1961

Esta breve obra realizada por Chris Marker, una película experimental expresada con la parafernalia de la ciencia ficción (de la que Terry Gilliam hizo un remake en 1995, *Doce monos*), es el proyecto engañosamente sencillo que crece en resonancia y complejidad a medida que pasa el tiempo.

Aunque *La jetée* se compone casi por completo de fotos fijas en blanco y negro, Marker les infunde un impulso narrativo que suscita la reflexión, demostrando que las imágenes en movimiento no necesariamente nos conmueven.

Se ambienta en un futuro próximo, después de haber ocurrido un apocalipsis nuclear que ha enviado a los supervivientes a corretear bajo tierra por seguridad. Es narrada por un hombre que regresa en el tiempo para evitar la devastadora guerra.

Durante sus viajes al pasado le obsesiona una violenta imagen situada en su infancia, el asesinato de un hombre, y una misteriosa y hermosa mujer. En el momento en que los relaciona a los dos ya es demasiado tarde y la historia está condenada a repetirse.

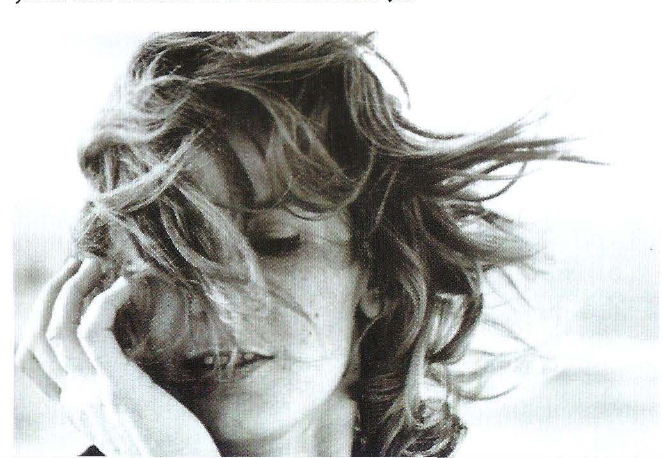
El uso de las imágenes fijas y de los fragmentos sueltos de la narración obliga a Marker a centrarse en el sonido. Las charlas y los extraños ruidos replican a la brumosa mecánica del viaje en el tiempo, representado como una manipulación metafísica de la memoria y el espacio. A medida que el narrador viaja al pasado, los dos aspectos se aclaran y conducen a uno de los momentos más conmovedores de la película. Marker enfoca a la hermosa mujer dormida que abre sus ojos al cabo, y es la única escena de *La jetée* en que aparecen imágenes en movimiento.

Este breve instante ilustra la relación entre el narrador y la mujer, revela por qué quería apartarse de su forzosa misión y establece el escenario de confusión mental (¿o confusión temporal?) con que concluye la película. *La jetée* es un corto de veinticinco minutos, pero Marker consigue causar más conmoción que muchas películas tres veces más largas.

Su montaje intencionadamente frío consigue una resonancia emocional que valida su creatividad e ingenuidad, explica por qué una obra cinematográfica tan poco convencional se reverencia como una influyente obra maestra de la ciencia ficción. **JKl**

i

Marker hace una referencia a *Vértigo* (1958), de Hitchcock, en el plano en el que un hombre y una mujer observan una sequoia.





Desayuno con diamantes Blake Edwards, 1961
Breakfast at Tiffany's

EE.UU. (Jurow-Shepherd, Paramount), 115 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Martin Jurow, Richard Shepherd
Guión George Axelrod, basado en la novela de Truman Capote
Fotografía Franz Planer
Música Henry Mancini
Intérpretes Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen, Martin Balsam, José Luis de Villalonga, John McGiver, Alan Reed, Dorothy Whitney, Beverly Powers, Stanley Adams, Claude Stroud, Elvia Allman, Mickey Rooney
Oscar Henry Mancini (banda sonora), Henry Mancini, Johnny Mercer (canción)
Nominaciones al Oscar George Axelrod (guión), Audrey Hepburn (actriz), Hal Pereira, Roland Anderson, Sam Comer, Ray Moyer (dirección artística)

i

Para facilitar la filmación, Tiffany's abrió en domingo por primera vez en todo el siglo XX.

Truman Capote, en cuya novela se basa *Desayuno con diamantes*, imaginó originalmente a Marilyn Monroe para el papel principal de la chica de vida alegre Holly Golightly, pero es difícil imaginar que alguien hubiera hecho ese papel mejor que Audrey Hepburn. La actriz nunca apareció más bella, luminosa y encantadora que de pie en el escaparate de la famosa joyería Tiffany's, en la memorable escena inicial de la película.

En la novela de Capote, Holly es claramente una *call girl*, pero como la versión cinematográfica de Blake Edwards se rodó en 1961 cuando semejantes asuntos eran la pesadilla de los censores, la Holly de Hepburn se describe como una muchacha bohemia que vive de los regalos de los caballeros. En el mismo edificio vive el escritor Paul (George Peppard), mantenido también por una benefactora (Patricia Neal), con quien mantiene una relación. El delicado equilibrio de las relaciones entre ellos se ve, sin embargo, amenazado cuando Paul se enamora de su hermosa y exasperante vecina.

Audrey Hepburn, con cabello recogido, con un elegante vestido negro y sosteniendo su sofisticada boquilla, constituye una imagen inolvidable que no se ha apagado con el tiempo. Añádase la cautivadora banda sonora de Henry Mancini y los momentos cinematográficos clásicos (Hepburn cantando «Moon River» o buscando a su amado gato bajo la lluvia de Nueva York), y obtendrá uno de los dramas románticos más deliciosos e inolvidables de Hollywood. **JB**

Lola Jacques Demy, 1961

Francia/Italia (EIA, Roma-París), 90 min, b/n
Idioma francés
Producción Carlo Ponti, Georges de Beauregard
Guión Jacques Demy
Fotografía Raoul Coutard
Música Michel Legrand
Intérpretes Anouk Aimée, Marc Michel, Jacques Harden, Alan Scott, Elina Labourdette, Margo Lion, Annie Duperoux, Catherine Lutz, Corinne Marchand, Yvette Anziani, Dorothée Blank, Isabelle Lunghini, Annick Noël, Ginette Valton, Anne Zamire

La primera y mágica película de Jacques Demy anticipa sus dos obras maestras posteriores, *Los paraguas de Cherburgo* y *Las señoritas de Rochefort*, en sus esfuerzos por introducir un aire de romance de cuento de hadas en el mundo banal del puerto atlántico (en este caso su Nantes natal), y en el uso de la música y el baile. Aunque los últimos elementos no son aún constantes en esta película, informan el argumento, la caracterización y el ambiente, ya en la primera secuencia utiliza a Beethoven y el jazz de Michel Legrand para acompañar el misterioso movimiento de un Cadillac blanco por la ciudad.

Sería un error denunciar como trivial la romántica ronda que se despliega alrededor de la seductora y enigmática bailarina de cabaret, madre soltera, Lola (Anouk Aimée), que no se decide entre sus diversos pretendientes y espera que su verdadero amor, que partió hace tiempo, regrese del extranjero. *Lola* está imbuida de una incisiva conciencia de lo efímero de la felicidad y de las dificultades y la improbabilidad del amor, a pesar de la desenvuelta acción secundaria, el movimiento de la cámara elegantemente circular de Raoul Coutard (la película rinde un delicioso tributo a Max Ophüls), las alegres melodías y las coincidencias rocambolescas. Formalmente la película es más compleja de lo que parece a primera vista, y la mayoría de los personajes secundarios son susceptibles de una lectura reveladora de variaciones de la pareja principal. ¡Ah, y Anouk está inolvidable! **GA**

1961

The Exiles Kent MacKenzie, 1961
(Los exiliados)

EE.UU. 72 min, b/n
Producción Kent MacKenzie
Guión Kent MacKenzie
Fotografía Erik Daarstad, Robert Kaufman, John Arthur Morrill
Intérpretes Yvonne Williams, Homer Nish, Tom Reynolds, Rico Rodriguez, Clifford Ray Sam, Clydean Parker, Mary Donahue, Eddie Sunrise, Eugene Pablo

Explotados durante años en los westerns como el gran enemigo del colono blanco, los indios americanos raramente se han visto revestidos de algún rasgo de honestidad en el cine estadounidense. Los intentos por explorar su cultura y tradiciones fueron escasos hasta la llegada de *The Exiles*, cuyo impacto se haría sentir durante décadas.

Kent MacKenzie solo llegó a completar dos filmes, pero *The Exiles*, y la reputación que la rodeó, afirmó su posición como un director clave más allá de los límites de Hollywood. Su película es un valiente testimonio de la vida de los nativos en Bunker Hill. Este distrito de Los Ángeles fue el escogido por aquellos que intentaron dejar atrás sus vidas en las reservas de protección federal, y el propio MacKenzie vivió allí durante un tiempo. Su estrecho contacto con los vecinos le permitió acceder a sus vidas cotidianas. Trabajando con actores no profesionales, MacKenzie ilustra la historia de Yvonne (Yvonne Williams), de su marido Homer (Homer Nish) y de Tommy (Tom Reynolds) en tan solo una noche, ofreciendo así un retrato fiel y realista de sus vidas.

La cinta no encontró distribuidores hasta 2008, aunque ello no le impidió derribar los tópicos sobre el indio americano. Sentaría además un precedente para el cambio, fraguado gracias a películas como *Soldado azul* (1970) y *Pequeño Gran Hombre* (1970), y es precursora de las más recientes y objetivas propuestas sobre la vida de los nativos norteamericanos, como *Smoke Signals* (Señales de humo [1998]). **IHS**



La noche Michelangelo Antonioni, 1961

La notte

Italia/Francia (Nepi, Silver, Sofitedip), 122 min, b/n
Idioma italiano
Guión Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra
Fotografía Gianni Di Venanzo
Música Giorgio Gaslini
Intérpretes Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki, Rosy Mazzacurati, Maria Pia Luzi, Guido A. Marsan, Vittorio Bertolini, Vincenzo Corbella, Ugo Fortunati, Gitt Magrini, Giorgio Negro, Roberta Speroni
Festival de Berlín Michelangelo Antonioni (Oso de Oro)

La película de Michelangelo Antonioni que siguió a su rompedora *La aventura* (1960) se encuentra en el medio de una trilogía, en el sentido extenso de la palabra, que concluye con *El eclipse* (1962), y fue hecha cuando la cima de su prestigio intelectual se hallaba dentro del panorama cinematográfico internacional. *La noche* repite muchos de los temas melancólicos y los movimientos de estilo de su predecesora, con particular énfasis en las aburridas y atrofiadas emociones de los ricos, y acaba con los recuerdos arrepentidos de antiguo deseo sexual que caracteriza la escena final del relato «Los muertos» de James Joyce. Los clichés que circulaban en los años sesenta sobre Antonioni como un director intelectual que hacía películas aburridas sobre ricos aburridos proviene de los excesos de esta película, a pesar de que presenta el trabajo más sutil y modulado del director.

El éxito de *La noche* como narrativa estructurada y equilibrada es algo más mixto que el de *La aventura* o *El eclipse*, y las interpretaciones en general son superiores a las de la primera y no tan conseguidas como en la última. El argumento minimalista, que se limita a menos de veinticuatro horas, narra la muerte de la pasión entre un novelista de éxito, Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni), y su esposa Lidia (Jeanne Moreau), que vive frustrada. Las mejores secuencias de la película se agrupan en torno al principio y al final, e incluyen el breve encuentro del novelista con una paciente ninfómana en un hospital en ocasión de la visita a un amigo moribundo (Bernhard Wicki), y el encuentro mucho más largo con la hija (Monica Vitti) de un industrial en una fiesta; los dos ponen en primer plano sus impulsos y su volubilidad. Ambas secuencias muestran la puesta en escena de Antonioni, su trama más intrincada y una sutileza más honda. La sección más débil cuenta un largo paseo que su esposa da por Milán, lleno de detalles simbólicos que sugieren su estado mental, pero ello muestra los efectos perniciosos que Ingmar Bergman tuvo sobre ciertos realizadores a principios de los años sesenta.

No obstante, a pesar de los recelos que uno pueda albergar, la película constituye, general y justificadamente, el período más fértil de Antonioni, y evidencia su sorprendente maestría que pronto se puso de manifiesto en todo el mundo. **JRos**

«Aquí, como en L'avventura, *la sustancia de la película no radica tanto en la situación como en la intimidad de los sentimientos personales, de las dudas y de los estados de ánimo.»*

***The New York Times*, 1962**

i

Los créditos de *La vida de Brian* (1979) finalizan con el texto «Si te ha gustado esta película, ¿por qué no vas a ver *La noche*?»





EE.UU. (Mirisch, Seven Arts), 151 min, tecnicolor
Idioma inglés, español
Producción Robert Wise
Guión Jerome Robbins, Ernest Lehman, basado en la obra de Arthur Laurents
Fotografía Daniel L. Fapp
Música Leonard Bernstein, Saul Chaplin
Intérpretes Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland
Oscar Robert Wise (mejor película), Robert Wise, Jerome Robbins (director), George Chakiris (actor de reparto), Rita Moreno (actriz de reparto), Boris Leven, Victor A. Gangelin (dirección artística), Daniel L. Fapp (fotografía), Irene Sharaff (vestuario), Thomas Stanford (montaje), Saul Chaplin, Johnny Green, Sid Ram, Irwin Kostal (banda sonora), Fred Hynes, Gordon Sawyer (sonido)
Nominaciones al Oscar Ernest Lehman (guión)

i

La cinta incluía la banda sonora más vendida en su momento.

West Side Story Jerome Robbins y Robert Wise, 1961

Es un temprano ejemplo de la aproximación shakespeariana al drama adolescente, décadas antes de que se pusiera de moda. Ganadora de un Oscar y filmada a partir del exitoso musical de Broadway, ambienta la historia de Romeo y Julieta entre las bandas callejeras de Nueva York, transformando a los Capuleto y los Montesco en los Puerto Rican Shark y los Polish Jets. El imperturbable director Robert Wise manda en las escenas no musicales, pero la película despega en los números musicales y permite al desenfrenado Jerome Robbins coreografiar bailes como luchas y luchas como bailes en localizaciones en su mayoría auténticas.

Tropieza con la falta de carisma de Richard Beymer para el papel principal (el coronel no dejaría que Elvis interpretara a Tony), y tampoco Natalie Wood pasaría por una puertorriqueña. Pero los actores secundarios son perfectos: Russ Tamblyn como el jefe de los Jets («Little boy you're a man, little man you're a king») George Chakiris como su oponente de los Shark, y una sensacional Rita Moreno como su mejor amiga que lleva la voz cantante en «I Like to Be in America». Cada uno de los números de Leonard Bernstein y Stephen Sondheim es un clásico: «I Feel Pretty», «When You're a Jet», «Tonight», «Gee Officer Krupke», «Maria», «Stay Cool, Boy», «There's a Place for Us». **KN**

El buscavidas Robert Rossen, 1961
The Hustler

EE.UU. (Fox), 134 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Rossen
Guión Sidney Carroll, Robert Rossen, basado en la novela de Walter Tevis
Fotografía Eugen Schüfftan
Música Kenyon Hopkins
Intérpretes Paul Newman, Jackie Gleason, Piper Laurie, George C. Scott, Myron McCormick, Murray Hamilton, Michael Constantine, Stefan Gierasch, Clifford A. Pellow, Jake LaMotta, Gordon B. Clarke, Alexander Rose
Oscar Harry Horner, Gene Callahan (dirección artística), Eugen Schüfftan (fotografía)
Nominaciones al Oscar Robert Rossen (mejor película y director), Sidney Carroll, Robert Rossen (guión), Paul Newman (actor), George C. Scott (actor de reparto), Jackie Gleason (actor de reparto, nominación rechazada), Piper Laurie (actriz)

Paul Newman interpreta a Eddie el Rápido Nelson, un jugador de billar americano, gallito y timador, que se pasa la vida de una sala de billar a otra en busca de algún primo al que esquilmar. George C. Scott, de mediana edad y aspecto de buitre, descubre en Eddie una promesa y quiere imbuirle la capacidad de mantener la calma para lograr la clave del éxito. Pero Newman descubre por la vía dura que mantener la calma significa excluirlo todo de la vida salvo la mesa de billar y el hombre a quien se intenta ganar.

Se goza de las espectaculares secuencias en blanco y negro y pantalla grande de las salas de billar llenas de humo. Es una película sobre la gente y como tal presenta una serie de actuaciones impresionantes. Junto con Newman y Scott, actúan un lacónico Jackie Gleason y una pobre infeliz Piper Laurie, la fracasada novia alcohólica de Newman (aunque novia y amor sean palabras demasiado fuertes para describir lo que comparten). La película de Robert Rossen es uno de los retratos más amargos y cínicos de la naturaleza humana que se ha llevado al cine, una descripción de un mundo donde la lealtad solo dura lo que una buena racha y una victoria no siempre se distingue de la derrota. **JKl**

El terror de las chicas Jerry Lewis, 1961
The Ladies Man

EE.UU. (Paramount), color
Idioma inglés
Producción Ernest D. Glucksman, Jerry Lewis
Guión Jerry Lewis, Bill Richmond
Fotografía W. Wallace Kelley
Música Jack Brooks, Walter Scharf, Harry Warren
Intérpretes Jerry Lewis, Helen Traubel, Kathleen Freeman, Hope Holiday, Lynn Ross, Gretchen Houser, Lillian Briggs, Mary LaRoche, Madlyn Rhue, Alex Gerry, Jack Kruschen, Vicki Benet, Pat Stanley, Dee Arlen, Francesca Bellini

Jerry Lewis nunca ha sido alguien a quien ignorar. Ya va siendo hora de admitir que nuestros amigos franceses amantes del cine saben lo que dicen. Ya era uno de los tres o cuatro actores cómicos más influyentes del cine americano, pero la inmensa popularidad de Jerry como actor no había preparado al mundo para su talento como director, o para los muchos méritos de *El terror de las chicas*.

Lewis demuestra una maestría en la dirección rara vez igualada. Pocos pueden disponer los elementos de un encuadre cinematográfico con tanta habilidad y un ritmo cómico tan sincronizado. La prueba está en la famosa escena de las habitantes de la pensión solo para mujeres que se levantan y realizan sus ritos matinales. Otra secuencia sobresaliente es la joven en distintas habitaciones, peinándose en una, haciendo ejercicio en otra y ¡tocando la trompa!, mientras la cámara, desde una grúa, atraviesa el decorado transversalmente y ofrece el interior de una casa de muñecas. Sus movimientos se sincopan a la música y se integran en el lujoso decorado. El resultado es un desfile de feminidad cómica de los años sesenta que se despliega en colores vivos y en locura psicosexual.

Jerry realiza una de sus actuaciones más salvajes y extrañas y, como director, desea suspender alegremente la realidad en cualquier momento, como en la singular secuencia de la «Dama Araña». *El terror de las chicas* presenta la que es, a mi juicio, la mejor escena del cine en la que se monta gradualmente en cólera. La película representa un momento interesante del estilo cómico de Jerry Lewis y del uso de la puesta en escena del cine americano. **EdeS**



1961

Suecia (Svensk), 89 min, b/n
Idioma sueco
Producción Allan Ekelund
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Sven Nykvist
Música adaptada Johann Sebastian Bach
Intérpretes Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Lars Passgård
Oscar Suecia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Ingmar Bergman (guión)
Festival de Berlín Ingmar Bergman (premio OCIC, nominación al Oso de Oro)

«Es tan horrible presenciar tu propia confusión y entenderla...»

Kårin (Harriet Andersson)

Como en un espejo Ingmar Bergman, 1961
Såsom i en spegel

Constituye la primera película de lo que se denomina la trilogía de cámara de Bergman sobre el silencio de Dios, aunque el propio director ha advertido en repetidas ocasiones contra semejante aproximación formal. Empieza engañosamente con cuatro personas, Kårin (Harriet Andersson), su marido Martin (Max von Sydow), su padre David (Gunnar Björnstrand) y su hermano adolescente Minus (Lars Passgård). Salen del mar como de la nada, riendo a carcajadas que sugieren felicidad y un sentido de unidad.

Están de vacaciones —es la primera película de Bergman ambientada en la isla de Faro, que más tarde se convertiría en su hogar— y mientras el sol se pone reina un ambiente de diversión relajada. Poco a poco nos damos cuenta de la desesperación, las dudas y las divisiones de la familia, a medida que la película avanza inexorablemente hacia su oscura conclusión, precisamente al día siguiente.

En el transcurso, Kårin se entera de que la enfermedad mental que estaba remontando es incurable; Martin descubrirá que el amor que siente por ella no evita sus alucinaciones; David confiesa que ha intentado anteponer su trabajo (es un escritor que goza de éxito) a su familia y que a pesar de todos sus esfuerzos no puede cambiar; Minus, sumido en el torbellino de la adolescencia, es atraído por la locura espiral de Kårin; y ella, con la esperanza de que Dios aparezca y la ayude en su necesidad, se quiebra cuando se le revela como el pétreo rostro de una araña.

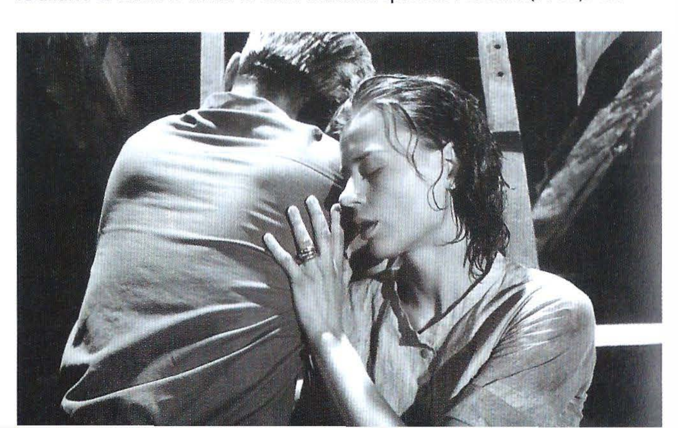
Esta terrible escena (no vemos la araña, sino su afligida reacción a una visita imaginaria) constituye el clímax dramático y la conclusión temática lógica de un drama orquestado inmaculadamente, que por su intensidad carece de parangón ni siquiera con las demás películas de Bergman.

Fue influido por *Through a Glass Darkly* de Strindberg por su puñado de personajes, su aislada ambientación, el breve lapso de tiempo y la imagen sobria y despejada. Además de los personajes, solamente se ven su casa, el mar, el cielo, la costa escarpada y el barco naufragado donde Kårin experimenta por primera vez su crisis.

No deja que nada diluya la fuerza de su ímpetu emocional y filosófico; no es de extrañar que Bergman la considerara la primera película que le allanó el camino hacia la obra maestra que fue *Persona* (1966). **GA**

i

El Oscar a la mejor película extranjera fue el segundo de los tres con que Ingmar Bergman ha sido galardonado.





Francia (Argos), 85 min, b/n
Idioma francés
Fotografía Raoul Coutard, Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès
Intérpretes Marceline Loridan Ivens, Marilù Parolini, Jean Rouch

«La gente a la que filmábamos no eran objetos, sino sujetos de la película. Eran seres humanos.»

Jean Rouch, 1991

Chronique d'un été Edgar Morin y Jean Rouch, 1961

Chronique d'un été está considerado como uno de los documentales más importantes del antropólogo Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin. Se basa en las tradiciones y técnicas de diversos pioneros del género, los realizadores Dziga Vertov y Robert Flaherty. Rouch y Morin documentan los hábitos y las representaciones de la vida cotidiana en el París de principios de los años sesenta.

La película demuestra las incipientes posibilidades de un medio cada vez más móvil y «objetivo» capitalizando los cambios clave del equipo y la técnica cinematográfica en 16 mm que tuvo lugar en la época.

Chronique d'un été es un filme de un estilo basado en la observación, que insiste en interrogar su enfoque metodológico y ético. Amplía la práctica de Flaherty —quien insistía en mostrar su material inédito sobre los inuit de *Nanook Nanuk el esquimal* (1922)—, incluye un debate filmado y crítico sobre la película «acabada» dentro de la propia película.

Y aunque nos muestra momentos de las vidas de los personajes —dirigiéndose a Morin o, simplemente, atendiendo a la cámara—, deja su impronta como experimento etnográfico y antropológico e incorpora las respuestas interactivas de sus sujetos.

El aspecto más notable, por encima de su habilidad para captar momentos directos de la realidad, es su capacidad de examinar de manera crítica la mezcla de realidad y actuación (y actuación como realidad) que suscita la presencia de la cámara.

A diferencia de los documentales dirigidos por Frederick Wiseman, en los cuales este intenta borrar tanto la cámara como al realizador, la presencia de ambos en la película conjunta de Rouch y de Morin es constante. Así pues, en lugar de erigirse en observadores de la realidad cotidiana, la cámara y el director se implican en su desarrollo y en su construcción.

En el paseo de Marcelline, una superviviente de un campo de concentración por las calles de París, acompañada por su explícito comentario «personal» vislumbramos la inminente «libertad» de la forma del *cinema vérité*.

Chronique d'un été es una obra visionaria y formativa, y a la vez constituye una exploración crítica acerca de los poderes y las técnicas del *direct cinema*. **AD**

i
Rouch y Morin construyeron la cinta en torno a la respuesta de los ciudadanos de París a una simple pregunta: «¿Es usted feliz?»



El año pasado en Marienbad Alain Resnais, 1961

L'année dernière à Marienbad

Francia/Italia (Argos, Cineriz, Cinétel, Como, Cormoran, Tamara, Precitel, Silver, Soc. Nouvelle, Terra), 94 min, b/n
Idioma francés
Producción Pierre Courau, Raymond Froment
Guión Alain Robbe-Grillet, basado en la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares
Fotografía Sacha Vierny
Música Francis Seyrig
Intérpretes Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Françoise Bertin, Luce Garçia-Ville, Héléna Kornel, François Spira, Karin Toche-Mittler, Pierre Barbaud, Wilhelm von Deek, Jean Lanier, Gérard Lorin, Davide Montemuri, Gilles Quéant, Gabriel Werner
Nominaciones al Oscar Alain Robbe-Grillet (guión)
Festival de Venecia Alain Resnais (León de Oro)

«La mayor parte de lo que sucede está en la imaginación de los personajes, así que el recuerdo del cine mudo fue una gran influencia.»

Alain Resnais, 1999

i

En 2004, el director Peter Greenaway señaló *Marienbad* como la mayor influencia en su obra.

Es un hito del cine moderno en general y del cine francés de posguerra en particular. En 1961 se vio claramente que la segunda película de Alain Resnais —al igual que la primera *Hiroshima mon amour*, estrenada en 1959— suponía un distanciamiento radical de las películas que configuraban la dominante «tradición de calidad», frase despreciativa acuñada por los colegas de la *nouvelle vague* algo más jóvenes que Resnais. Era poco convencional y excéntrica, y emprendía un vehemente ataque contra las convenciones arraigadas de la narrativa cinematográfica. Además interrogaba y subvertía cada aspecto de la realización «correcta», la estructura temporal, la composición fotográfica o el desarrollo de los personajes.

Marienbad no es solo fruto de Resnais. Su grandeza nace orgánicamente de la poesía ensoñadora del exquisito guión de Alain Robbe-Grillet —mucho más ingenioso y enigmático de lo que incluso sus admiradores tienden a reconocer— y de la magistral dirección de fotografía para pantalla ancha de Sacha Vierney, un elevado logro. Y si ahondamos más, deberíamos reconocer las ideas de los críticos de *Cahiers du Cinéma*, las novedades de la pintura moderna, las corrientes existencialistas y bergsonianas de la filosofía europea y otras innovaciones renovadoras del ámbito teórico, cultural y sociopolítico de tan fértil período de la cultura francesa.

Hay un extraordinario reparto, con la legendaria Delphine Seyrig como la mujer llamada A, el inimitable Giorgio Albertazzi como el inescrutable X, y el sutilmente expresivo Sacha Pitoëff como M, el perplejo marido del relato. Los actores retratan a los enigmáticos personajes de esta inescrutable fábula con una sensación de pasión serenamente contenida que se aviene a la perfección a su elegante atmósfera.

Sin embargo, ver *Marienbad* como una película fundamentalmente resnaisiana es reconocer su parentesco con las demás obras maestras del director —la extraordinaria *Muriel* (1963), *Providence* (1977) y *Mi tío de América* (1980), entre ellas— y reconocer su formidable importancia para el cine progresista.

Nunca se ha evocado con tanta fuerza y explorado con tanta resonancia el funcionamiento laberíntico de la conciencia y la memoria. **DS**



Cleo de cinco a siete Agnès Varda, 1962

Cléo de 5 à 7

Francia/Italia (Roma-París), 90 min, b/n/color
Idioma francés
Producción Georges de Beauregard
Guión Agnès Varda
Fotografía Jean Rabier
Música Michel Legrand
Intérpretes Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dominique Davray, Dorothée Blank, Michel Legrand, José Luis de Villalonga, Loye Payen, Renée Duchateau, Lucienne Le Marchand, Serge Korber, Robert Postee

La escritora directora Agnès Varda es precursora de la *nouvelle vague* francesa con su primera película *La Pointe Courte* (1956). Una cantante gala (Corinne Marchand) espera los resultados de unos exámenes médicos vitales. Como el título final indica, Varda quiere mostrar la angustia de Cléo en tiempo real, teniendo en cuenta la emergencia y el desarrollo de las técnicas del *direct cinema*. La desenvoltura de la narrativa permite a la ficción mezclarse con el documental mientras la joven deambula por la orilla izquierda de París, sobre todo alrededor de la Estación de Montparnasse, seguida por brillantes travellings. El realismo de Varda también es capaz de generar la emoción, mostrando en un crescendo el lento derrumbe del rostro de la protagonista.

Hasta cierto punto refleja las tensiones sociopolíticas de su tiempo, cuando Cléo es testigo de los momentos posteriores al ataque a un bar y encuentra un soldado de permiso, a punto de regresar a Argelia, al que se puede considerar un condenado. Los cinéfilos apreciarán la combinación de cine dentro del cine en el fragmento de una muda de Jean-Luc Godard con varios actores famosos, entre los que figuran Eddie Constantine, Anna Karina e Yves Robert. **FL**

Dog Star Man Stan Brakhage, 1962

EE.UU. (Canyon Cinema), 30 min, color
Idioma inglés
Producción Stan Brakhage
Guión Stan Brakhage
Fotografía Jane Brakhage, Stan Brakhage
Intérpretes Jane Brakhage, Stan Brakhage

Stan Brakhage, seguramente la figura más prolífica e influyente del cine estadounidense de vanguardia, hizo películas tan profundamente personales que verlas es como lanzarse de cabeza a los tumultuosos procesos de la propia mente. Su proyecto vital fue redescubrir la pureza y la intensidad de la percepción que la gente posee hasta que la educación y la cultura obligan a las energías mentales libres de restricciones a seguir una exigua gama de pautas aprobadas.

Dog Star Man es un ejemplo de Brakhage en todos los aspectos, en sus estrategias estéticas revolucionarias, en su visión filosófica de un héroe a la búsqueda existencial de las infinitas posibilidades del ser a través de un viaje físico, psicológico y espiritual al espacio interior y exterior. La línea narrativa es mínima: un hombre (Brakhage) sube la ladera de una montaña con su perro. En comparación, la estructura de la película se hace cada vez más compleja; cinco estructuras diferenciadas tejen, en una veloz sucesión, un creciente número de imágenes superpuestas en un tapiz visual tan intrincado que en una versión alternativa «desentrañada», *The Art of Visions*, dura unas cuatro horas y media.

El título, *Dog Star Man*, puede considerarse el sobrenombre del protagonista o una invocación de entidades arquetípicas —la biológica, la cosmológica, la humana— que se entrelazan tan inextricablemente en esta extraordinaria película como en los más recónditos recovecos de la conciencia y el inconsciente. **DS**

Vivir su vida Jean-Luc Godard, 1962

Vivre sa vie: film en douze tableaux

Francia (Pléïade, Pathé), 80 min, b/n
Idioma francés
Producción Pierre Braunberger
Guión Jean-Luc Godard, sobre un libro de Marcel Sacotte
Fotografía Raoul Coutard
Música Michel Legrand
Intérpretes Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Guylaine Schlumberger, Gérard Hoffman, Monique Messine, Paul Pavel, Dimitri Dineff, Peter Kassovitz, Eric Schlumberger, Brice Parain, Henri Attal, Gilles Quéant, Odile Geoffroy, Marcel Charton
Festival de Venecia Jean-Luc Godard (premio Pasinetti, premio especial del jurado, nominación al León de Oro)

Este relato episódico de la vida de una joven prostituta es la primera de las obras maestras de la madurez de Jean-Luc Godard. Al igual que la mayoría de sus mejores obras, es tan analítica como sensual, y consigue una belleza gélida y austera que contrasta con los coloristas paisajes veraniegos de *El desprecio* (1963) y *Pierrot el loco* (1965). Las referencias básicas de *Vivir su vida* son la rigurosa espiritualidad de los cineastas Carl Theodor Dreyer y Robert Bresson y el edén perdido del cine mudo. Ambos se unen de manera sorprendente cuando la heroína (Anna Karina) prevé su martirio en una proyección del clásico mudo de Dreyer *La pasión de Juana de Arco*.

El pasaje de Dreyer es uno de los diversos textos semiautónomos que salpican la película (entre ellos, una balada de *jukebox*, un manual sobre la prostitución, una discusión con el filósofo Brice Parain y *El retrato oval* de Poe). Se divide en doce capítulos y en una serie de unidades formales grabadas por la cámara. Dichos elementos dispuestos en un orden sucesivo pero incongruente abren la narración a comentarios yuxtapuestos sobre temas como el estilo de la película, la carga del lenguaje y la relación de Godard con su actriz protagonista, cuyo rostro —tan fascinante como el de las grandes estrellas del cine mudo— une los diversos hilos argumentales sin someterlos a una armonía estática. **MR**

El sabor del sake Yasujiro Ozu, 1962

Sanma no aji

Japón (Shochiku), 112 min, agfacolor
Idioma japonés
Producción Shizuo Yamanouchi
Guión Kôgo Noda, Yasujiro Ozu
Fotografía Yûshun Atsuta
Música Kojun Saitô
Intérpretes Chishu Ryu, Shima Iwashita, Shinichirô Mikami, Keiji Sada, Mariko Okada, Nobuo Nakamura, Kuniko Miyake, Ryuji Kita, Eijirô Tono, Teruo Yoshida, Daisuke Katô, Miseyo Tamaki, Haruko Sugimura, Kyôko Kishida, Noriko Maki

La última película de Yasujiro Ozu y su segunda en color (la otra fue *Buenos días*), constituye el maravilloso testamento de una carrera notable tanto por su peculiar uniformidad estilística (después de sus primeras películas, se ciñó a los tranquilos dramas y comedias domésticas rodadas con una cámara estática instalada a noventa centímetros del suelo) y por la extraordinaria riqueza que consigue mediante estos limitados métodos. Volvió recurrentemente a los mismos temas y a las mismas historias una y otra vez; esta película incisiva y exquisita es un remake de su obra de 1949 *Primavera tardía*, donde el actor favorito del director, Chisu Ryu, también interpreta a un viudo que intenta convencer a su hija, ya adulta, que vive con él, de que debe casarse.

La conciencia del padre y de la hija de que se quedará solo sirve de contrapeso al amor que sienten el uno por el otro y crea en ellos un dilema, banal por su universalidad cotidiana, pero muy significante para los individuos implicados. Ozu resuelve este precario malabarismo con su maestría acostumbrada, ejercita su infalible ojo para el detalle revelador, aligera el desarrollo con humor amable y usa una paleta de colores que mantiene una atmósfera sosegada de discreta melancolía. **GA**



Lolita Stanley Kubrick, 1962

EE.UU./GB (Anya, Harris-Kubrick, Seven Arts, Transwood), 152 min, b/n
Idioma inglés
Producción James B. Harris
Guión Vladimir Nabokov, basado en su novela
Fotografía Oswald Morris
Música Bob Harris, Nelson Riddle
Intérpretes James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Gary Cockrell, Jerry Stovin, Diana Decker, Lois Maxwell, Cec Linder, Bill Greene, Shirley Douglas, Marianne Stone, Marion Mathie, James Dyrenforth, Maxine Holden, John Harrison
Nominaciones al Oscar Vladimir Nabokov (guión)
Festival de Venecia Stanley Kubrick (nominación al León de Oro)

«¿Cómo han hecho una película de *Lolita*?», pregunta un incitante trailer de la película que Stanley Kubrick hizo en 1962 según la proscrita novela de Vladimir Nabokov. A partir de un guión del propio Nabokov, Kubrick elevó ligeramente la edad de Dolores *Lolita* Haze (Sue Lyon), de los doce a los catorce, pero por lo demás se maneja notablemente dentro de los límites de la censura y ofrece una película tan erótica, absurda, obsesiva, erudita y bufonesca como el libro.

Rodada en Gran Bretaña, la *Lolita* de Kubrick carece del sabor de los moteles horteras propio de las road movies y las atracciones de carretera que contiene el libro, pero se mete de lleno en los personajes. James Mason está soberbio como el académico de mediana edad Humbert Humbert, tan ridículamente atraído por la madre con garras de leopardo de Lo (Shelley Winters) como ridículamente enamorado de la tentadora menor. Comienza la víspera de una orgía y el asesinato a manos de Humbert de su pedófilo rival, el «genio» Clare Quilty (Peter Sellers), y transcurre como astracanada (la lucha con la cama plegable de un motel), como tragedia (los conmovedores sollozos de Humbert cuando se percata de lo insignificante que ha sido en la vida de la chica). Se sucede la astuta, prudente y deliberada presencia de Mason frente a Sellers en una sucesión de personajes, como un cambiante Satán a quien acompaña Marianne Stone en el papel de la silenciosa musa con aspecto de Morticia Vivian Darkbloom (un anagrama de Vladimir Nabokov). **KN**

i

Se dice que Peter Sellers imitó la voz de Stanley Kubrick en su personaje de Clare Quilty.

El hombre que mató a Liberty Valance
The Man Who Shot Liberty Valance
John Ford, 1962

EE.UU. (John Ford, Paramount), 123 min, b/n
Idioma inglés
Producción Willis Goldbeck
Guión James Warner Bellah, Willis Goldbeck, Dorothy M. Johnson
Fotografía William H. Clothier
Música Cyril J. Mockridge
Intérpretes John Wayne, James Stewart, Vera Miles, Lee Marvin, Edmond O'Brien, Andy Devine, Ken Murray, John Carradine, Jeanette Nolan, John Qualen, Willis Bouchey, Carleton Young, Woody Strode, Denver Pyle, Strother Martin
Nominaciones al Oscar
Edith Head (vestuario)

Como si justificara las maravillosas evasiones y las mentiras descaradas de sus primeros westerns, en *El hombre que mató a Liberty Valance* John Ford llega a la conclusión de que si la leyenda es mejor que la verdad, «escribamos la leyenda». El abogado Ramson Stoddard (James Stewart) se inmiscuye en el terreno de un forajido infrahumano (Lee Marvin) y se aúpa al éxito político del siglo XX, mientras el auténtico hombre que mató a Liberty Valance (John Wayne) muere arruinado y borracho. Aún es más irónico que el héroe supremo del western sea un hombre que dispara por la espalda a Liberty y que el político cobarde salga como un suicida a cara descubierta y jugando limpio.

Se rueda en blanco y negro y con sonido de estudio para evitar el lirismo de las superproducciones de Ford en Monument Valley. Insiste en el tema de la limpieza de la ciudad que cuenta *La pasión de los fuertes* (1946), con una visión cínica sobre el proceso de civilizar los territorios salvajes. Wayne, al igual que Stewart, es demasiado viejo para este papel pero resulta perfecto. Representan el heroísmo del vaquero y la integridad del congresista que llega al Oeste. **KN**

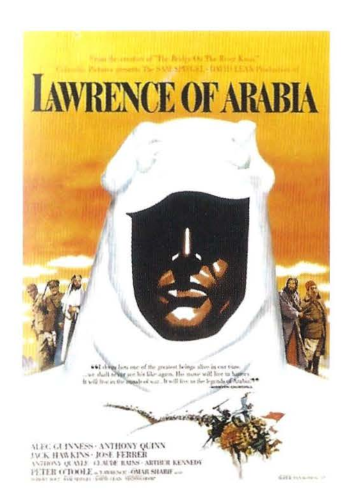
Heaven and Earth Magic Harry Smith, 1962

EE.UU. 66 min, b/n
Idioma inglés

Harry Smith es quizá la figura menos conocida del cine de vanguardia estadounidense. Su película refleja una fascinación de largo alcance por la alquimia y el ocultismo, y por la técnica de incorporar el redescubrimiento de los escombros culturales de épocas anteriores. A su muerte en 1991, Smith dejó una obra ecléctica, el hito *The Anthology of American Folk Music* y un pequeño número de películas, la mayoría incompletas. *Heaven and Earth Magic*, su obra magna, fue completada, a intervalos, durante los años cincuenta.

La narrativa de la película es deliberadamente oblicua, supuestamente surrealista, y su animación por corte, «abstracta» o simbolista en cuanto a la forma. *Heaven and Earth Magic* tiene una especie de historia. El espectador capta los vínculos gráficos y asociativos que existen entre los objetos y las formas que danzan por entre el cuadro. Smith intentó cortocircuitar los procesos de la lógica y la linealidad explícita, entrando en el reino del subconsciente, lo automático y simbólico.

Al igual que Joseph Cornell, a Smith le interesa colocar objetos, imágenes y sonidos en contextos y asociaciones nuevos. *Heaven and Earth Magic* se parece a la yuxtaposición hipnótica y extática de *Rose Hobart* (1936) y a las intrincadas, artesanales e indirectamente personales cualidades de los expositores de Cornell. Está en sintonía con la práctica artística más amplia de Smith. Incompleta, muy personal, reorganizada a partir del material extraído de una época anterior —un catálogo de la era victoriana—, es de naturaleza explícitamente folk. **AD**



GB (Horizon), 216 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sam Spiegel
Guión Robert Bolt, basado en las memorias de T.E. Lawrence
Fotografía Freddie Young
Música Maurice Jarre
Intérpretes Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, Omar Sharif, José Ferrer, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy, Donald Wolfit, I.S. Johar, Gamil Ratib, Michel Ray, John Dimech, Zia Mohyeddin
Oscar Sam Spiegel (mejor película), David Lean (director), John Box, John Stoll, Dario Simoni (dirección artística), Freddie Young (fotografía), Anne V. Coates (montaje), Maurice Jarre (banda sonora), John Cox (sonido)
Nominaciones al Oscar Robert Bolt (guión), Peter O'Toole (actor), Omar Sharif (actor de reparto)

«Salí de la sala desconcertado y sin habla... Me había pulverizado.»

Steven Spielberg, 2008

i
A. W. Lawrence, el hermano menor de T. E. que había vendido los derechos de la historia, fue un crítico acérrimo de la película.

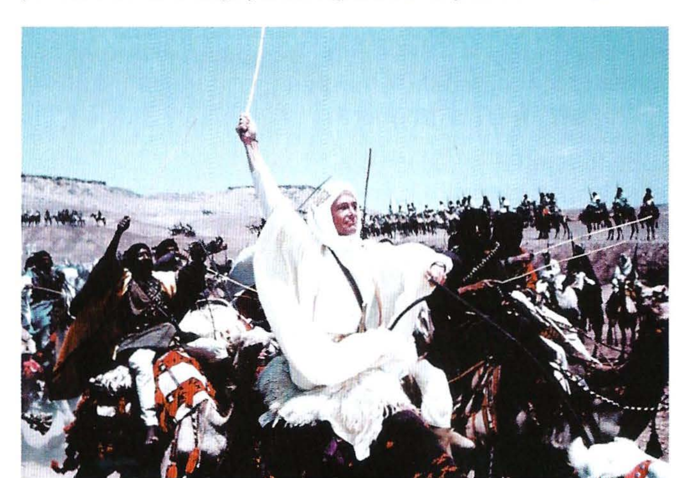
Lawrence de Arabia David Lean, 1962

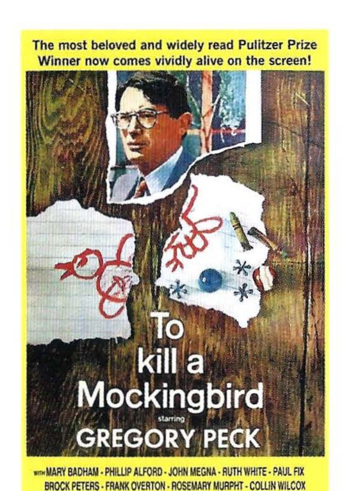
Lawrence of Arabia

Una de las grandes superproducciones de todos los tiempos, simboliza lo que el cine puede llegar a ser. Ambiciosa en todos los sentidos de la palabra, la obra maestra y acaparadora de Oscars de David Lean se basa libremente en la vida del excéntrico oficial británico T.E. Lawrence y su campaña contra los turcos en la Primera Guerra Mundial. Hace que muchas películas palidezcan si las comparamos con ella y ha servido de inspiración a numerosos directores de cine, sobre todo a maestros técnicos como George Lucas y Steven Spielberg. Este último ayudó a restaurar *Lawrence* en su verdadera duración y lustre junto con su entusiasta colega Martin Scorsese. La película merece y exige ser vista y oída en la pantalla grande, gracias a la arrolladora banda sonora de Maurice Jarre, el guión literario de Robert Bolt, la soberbia fotografía del desierto de Freddie Young y el reparto de miles de extras.

Diseñada para ser proyectada en 70 mm, el formato permite los minuciosos detalles, como los penetrantes ojos azules de Peter O'Toole, o el destello del sol sobre la arena cambiante. Las imágenes y los elementos decorativos, como Omar Sharif surgiendo de un espejismo del desierto, el corte a partir de una cerilla encendida al amanecer y el alucinante ataque a Akaba, son espectaculares e irrepetibles, impresionantes en una película realizada cuando no existían los efectos especiales generados por ordenador. Spielberg, por ejemplo, estima que el coste de hacer hoy *Lawrence* rondaría los doscientos ochenta y cinco millones de dólares, y no se equivoca, pero lo cierto es que ningún director se atrevería a intentar superar a Lean, soberbio director y narrador a un tiempo.

Que la sustancia corra paralela al espectáculo no hace más que aumentar la estatura de *Lawrence de Arabia* y la reputación de Lean. Las locuras del colonialismo y las hipocresías de la guerra se ponen de relieve cuando el coronel Lawrence deja que el éxito de su campaña proarábiga contra los turcos se le suba a la cabeza. Sin embargo, su imagen sobredimensionada se pone en su lugar y se percata de que las ansias de venganza han sustituido al honor, y la arrogancia, al valor. Es triste perder la gracia divina con sutileza, cultura y arte. Se trata de una superproducción con el rango y la envergadura de la gran literatura. **JKl**





Matar un ruiseñor Robert Mulligan, 1962

To Kill a Mockingbird

La querida novela de Harper Lee sobre la infancia en el profundo Sur durante la Depresión ganadora del premio Pulitzer fue rara y superlativamente traducida a la pantalla por la asociación (nueva, independiente y con conciencia social) entre Alan J. Pakula, que la produjo, y Robert Mulligan, que dirigió la primera de las seis películas que harían juntos en los años sesenta. La adaptación es del dramaturgo Horton Foote, que ganó su primer premio de la Academia por un guión que tipificaba lo que sentía por la población rural americana auténtica.

La historia se ve a través de los ojos de una niña, cuyo punto de vista adulto como narradora se expresa en la voz de la luminaria del método Stanislawsky Kim Stanley. Pero el centro lo constituye la actuación de Gregory Peck, ganadora de un Oscar, como el no va más de todos los hombres decentes que encarna. Atticus Finch es un abogado viudo de Alabama que toma la defensa de un hombre negro (Brock Peters) falsamente acusado de violar a una mujer blanca; pone al descubierto la intolerancia pueblerina sureña y enseña a sus jóvenes hijos una dolorosa lección de valentía moral. *Matar un ruiseñor* es un modelo de adaptación literaria, que coloca los detalles sin importancia al lado de los acontecimientos importantes, desgarradores y mortales —los juegos infantiles, un niño hambriento que ahoga su comida en sirope, Atticus que mata un perro rabioso, la multitud, dispuesta a linchar al acusado, avergonzada por una niña, la comunidad negra que sigue en tensión el juicio desde la sofocante galería—. Mulligan aportó su experiencia en la producción de televisión en directo y creó un drama íntimo.

En los papeles importantes los niños están auténticamente naturales, en particular la ingenua Scout Finch que interpreta a la niña de Alabama de nueve años Mary Badham (su hermano John, entonces en Yale, dirigiría *Fiebre del sábado noche* [1977] y *Juegos de guerra* [1983]). *Matar un ruiseñor* puede presumir de ser la primera película de Robert Duvall como el hijo del escurridizo vecino, el coco de sus fantasías y finalmente su salvador, Boo Radley. Duvall recibió un premio de la Academia veinte años más tarde en otro guión de Foote merecedor de un Oscar, *Gracias y favores*. La melodiosa banda sonora de Elmer Bernstein es otro atractivo de esta tierna y sincera película. **AE**

EE.UU. (Pakula-Mulligan, Brentwood, Universal), 129 min, b/n
Idioma inglés
Producción Alan J. Pakula
Guión Horton Foote, basado en la novela de Harper Lee
Fotografía Russell Harlan
Música Elmer Bernstein, Mack David
Intérpretes Gregory Peck, Mary Badham, John Megna, Frank Overton, Rosemary Murphy, Ruth White, Brock Peters, Estelle Evans, Paul Fix, Collin Wilcox Paxton, James Anderson, Alice Ghostley, Robert Duvall, William Windom, Crahan Denton, Richard Hale
Oscar Horton Foote (guión), Gregory Peck (actor), Alexander Golitzen, Henry Bumstead, Oliver Emert (dirección artística)
Nominaciones al Oscar Alan J. Pakula (mejor película), Robert Mulligan (director), Mary Badham (actriz de reparto), Russell Harlan (fotografía), Elmer Bernstein (banda sonora)
Festival de Cannes Robert Mulligan (premio Gary Cooper)

«No llegas a entender a una persona hasta que no consideras las cosas desde su punto de vista.»

Atticus Finch (Gregory Peck)

i

Según el cómic *Lore*, *Matar a un ruiseñor* es la película favorita de Clark Kent (Superman).



O pagador de promessas Anselmo Duarte, 1962

Brasil/Portugal (Cinedistri, Francisco de Castro), 98 min, b/n
Idioma portugués
Producción Francisco de Castro, Anselmo Duarte, Oswaldo Massaini
Guión Anselmo Duarte, basado en una obra de Alfredo Dias Gomes
Fotografía H.E. Fowle
Música Gabriel Migliori
Intérpretes Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos, Canjiquinha, Américo Coimbra, Walter da Silveira, Veveldo Diniz, João Di Sordi, Napoleao Lopes Filho, Milton Gaucho, Alair Liguori, Gilberto Marques, Garibaldo Matos, Jurema Penna, Antonio Pitanga, Cecília Rabelo, Conceição Senna, Irenio Simoes, Carlos Torres, Enoch Torres
Nominaciones al Oscar Brasil (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Anselmo Duarte (Palma de Oro)

Se basa en la obra del dramaturgo brasileño Alfredo Dias Gomes y es una parábola sobre la fe incondicional ante la adversidad. La trama gira en torno a Zé do Burr (Leonardo Villar), un granjero simplón que quiere cumplir la promesa a un espíritu que según él ha salvado la vida de su burro. Zé y su esposa Rosa (Glória Menezes) viven en una granja a cinco kilómetros de Salvador. En el contexto de la espiritualidad brasileña, Salvador simboliza un espacio religioso donde los rituales católicos y paganos africanos se unen en un positivo conjunto.

Después de la milagrosa recuperación del burro, Zé sale de peregrinaje con una gran cruz a cuestas que quiere colocar en la iglesia de Santa Bárbara. Su deseo se topa con la intransigencia del cura Olavo (Dionísio Azevedo), que le prohíbe entrar. La ingenuidad de Zé es explotada por personajes sin escrúpulos. Tan cruel es el retrato de la condición humana que es fácil comprender por qué el mejor amigo de Zé es un burro.

O pagador de promessas es una inequívoca acusación contra la intolerancia de la Iglesia católica comparada con la libertad frente a los prejuicios que define la sensibilidad brasileña, y tiene un final trágico que es cruel, triste y hermoso. Nominada como mejor película de habla no inglesa a los premios de la Academia, su mayor triunfo fue la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes. **RDe**

1962

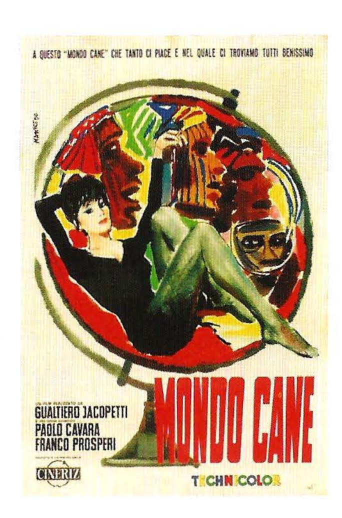
El eclipse Michelangelo Antonioni, 1962

L'eclisse

Italia/Francia (Cineriz, Interopa, París), 118 min, b/n
Idioma francés, italiano
Producción Raymond Hakim, Robert Hakim, Danilo Marciani
Guión Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra, Ottiero Ottieri
Fotografía Gianni Di Venanzo
Música Giovanni Fusco
Intérpretes Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Louis Seigner, Lilla Brignone, Rosanna Rory, Mirella Ricciardi
Festival de Cannes Michelangelo Antonioni (premio especial del jurado, junto con *El proceso de Juana de Arco*)

La conclusión de la trilogía de Michelangelo Antonioni sobre la vida moderna de mediados del siglo XX (precedida por *La aventura* y *La noche*, ambas de 1960), es seguramente la mejor película de su carrera, pero tiene el argumento menos trascendental. Eso es algo significativo. Una antigua traductora (Monica Vitti) se recupera de una desgraciada relación amorosa y conoce brevemente a un agente de bolsa (Alain Delon) en Roma. En el sorprendente montaje de la secuencia final —tal vez lo más poderoso que ha hecho Antonioni— no aparecen estos dos personajes. Y como los dos protagonistas ofrecieron las interpretaciones con mayores matices y carisma de sus carreras, la conmoción de perderlos antes del final es vital en el devastador efecto que produce la película.

El eclipse, alternativamente un ensayo y un poema en prosa sobre el mundo contemporáneo y la historia de amor como uno de los motivos, es notable por su riqueza visual y su atmósfera y por su polifónica y polirrítmica puesta en escena. El modo en que Antonioni maneja a la multitud de personas que operan en la bolsa romana es sorprendente, recuerda el uso coreográfico del foco en profundidad de las primeras películas de Orson Welles, donde tanto los detalles de primer plano como los del fondo permanecen enfocados en brillantes yuxtaposiciones. Pero es probablemente la secuencia final, que depende más del montaje que de la puesta en escena, lo que mejor resume la esperanza y la desesperación de la visión del cineasta. **JRos**



Italia (Cineriz), 105 min, tecnicolor
Idioma italiano
Guión Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti
Fotografía Antonio Climati, Benito Frattari
Música Nino Oliviero, Riz Ortolani
Intérpretes Rossano Brazzi, Stefano Sibaldi
Nominaciones al Oscar Riz Ortolani, Nino Oliviero, Norman Newell (canción)

«El más extraño de los éxitos comerciales de la historia del cine.»

***The Guardian*, 2011**

Este perro mundo

Mondo cane

Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco E. Prosperi, 1961

Se trata de un documental muy popular que se enfrenta al problema de los límites entre las prácticas cinematográficas de ficción y de no ficción. Inició su propio subgénero de «películas mondo» (o «Shockumentales»). Despertó una ola de imitadores que resultó formativa para diversas tradiciones pop y seudodocumentales como los *mockumentaries* («burlomentales»), las *snuff movies*, la pornografía dura, los vídeos de ejecuciones y los *reality shows* televisivos.

La película, sensacionalista y documental, sobre la naturaleza humana de Gualtiero Jacopetti, con el propósito de adscribirse al dicho «la verdad puede ser más extraña que la ficción», mientras traiciona sus propios principios presentando a veces el comentario de una engañosa voz en off y manipulando (si no falseando) el metraje, busca conmocionar a los espectadores con una exposición de raros comportamientos culturales que van «de lo exótico hasta lo erótico e incluso lo repugnante».

Jacopetti, que había sido periodista y corresponsal de guerra, fue contratado para escribir la narración en off de dos películas festivas y conmemorativas en populares *nightclubs*. Esto le dio la idea inicial para *Este perro mundo*; su documental mostraría como en un escaparate todo lo que era escabroso y sensacionalista para los estándares occidentales contemporáneos. Jacopetti viajó por Europa, Asia, Norteamérica y África con sus socios, recogiendo imágenes surtidas de ceremonias tribales, crueldad con los animales, rituales que implicaban travestismo y autoflagelación, y catástrofes naturales. Este material tomado más o menos al azar fue montado en un solo episodio de ciento cinco minutos, y las diversas secciones se conectaron mediante finos vínculos asociativos.

La pretenciosa e irónica voz en off, y su inflada banda orquestal (la canción «More» ganó un premio Grammy y fue nominada al Oscar), se convirtieron en un ingrediente clave del ciclo «mondo» que seguiría a continuación. Las privilegiadas palabras iniciales de *Este perro mundo* aparecían además como texto en la pantalla. «Todas las escenas que verán en esta película son auténticas y han sido tomadas de la vida real. Si son impactantes, es porque hay muchas cosas impactantes en este mundo. Además, la obligación del cronista no es endulzar la verdad sino informar de ella de manera objetiva.»

Este perro mundo rompe su promesa, pues el reportaje es cualquier cosa menos objetivo, aunque las escenas se presentaran como «auténticas», como grabaciones frías e imparciales de acontecimientos reales —que no lo son; la pregunta es qué material es real, cuál se ha retocado y cuál ha sido grabado en el estudio—. Además de ofrecer este ocasional pedazo de flagrante desinformación, la voz en off de Stefano Sibaldi es altanera y condescendiente, y a veces tiene dejes racistas.

Complicando cualquier lectura directamente xenófoba de la película, hay fragmentos que ridiculizan las prácticas culturales occidentales. Al final, y como el título alternativo declara, parece que estemos viendo una «vida de perros». **SJS**

i

El tema musical de *Este perro mundo*, «More», ganó un Grammy y fue nominado a los Oscar.



El ángel exterminador Luis Buñuel, 1962

México (Producciones Gustavo Alatriste), 95 min, b/n
Producción Gustavo Alatriste
Guión Luis Buñuel, basado en la obra de José Bergamín
Fotografía Gabriel Figueroa
Música Raúl Lavista
Intérpretes Silvia Pinal, Enrique Rambal, Claudio Brook, José Baviera, Agusto Benedico, Antonio Bravo, Jaqueline Andere, César del Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique García Álvarez, Ofelia Guilmáin

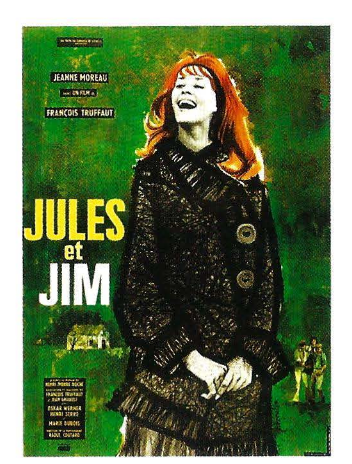
En *Midnight in Paris* (2010), Woody Allen hace que Luis Buñuel pregunte a Owen Wilson, un escritor en ciernes, por qué los personajes de su aún inédita obra maestra del surrealismo no pueden abandonar una habitación. Una escena deliciosa, porque se trata del mismo enigma al que se enfrenta el espectador en *El ángel exterminador*.

Este último filme es una de las cintas mexicanas de Buñuel más valoradas por la liviandad de su sátira política, aunque bajo esa supuesta ligereza se oculta la poderosa carga sardónica del director. Este grupo representa a los hipócritas convencidos de que se han elevado por encima de las humildes clases inferiores, y que solo deberán ser juzgados por sus hechos. Es la élite de España, los acólitos de Franco cuya duplicidad se ve desenmascarada por Buñuel.

El drama se desarrolla a toda velocidad. Los ricos hacen su aparición por partida doble, desde dos perspectivas diferentes. ¿Les resultará así más difícil escapar? La mayoría se resigna. Los pequeños detalles sugieren la creciente extrañeza de su situación, incluso antes de sentirse incapaces de abandonar el salón. La presencia de animales sugiere la primacía de la conducta desplegada a continuación, cuando el barniz de respetabilidad se evapora, y el bisturí de Buñuel pone de manifiesto la venalidad de estas hipócritas criaturas. **IHS**

i

La aparición de un oso y una oveja en la cena se inspira en un banquete auténtico en el que participó el propio Buñuel.



Francia (Carrosse, Sédif), 100 min, b/n
Idioma francés
Producción Marcel Berbert
Guión Jean Gruault, François Truffaut, basado en la novela de Henri-Pierre Roché
Fotografía Raoul Coutard
Música Georges Delerue
Intérpretes Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino, Boris Bassiak, Anny Nelsen, Sabine Haudepin, Marie Dubois, Christiane Wagner, Michel Subor

«Conmigo, François aprendió sobre las mujeres, y con él, yo aprendí cine.»

Jeanne Moreau, 1990

1962

Jules et Jim François Truffaut, 1962

Ella llevaba un anillo en cada dedo. Cantaba la canción. Se tocaba con un bigote, una gorra de pilluelo y amaba a dos hombres —uno francés, el otro alemán—, cuando se avecinaba el estallido de la Primera Guerra Mundial. Ella amaría a muchos hombres más, antes, después y durante esa época, y las bicicletas circularían veloces por las sinuosas carreteras de la felicidad. Al final, la muerte.

El señor Jules (interpretado por Oskar Werner) y el señor Jim (Henri Serre) abrieron la puerta al verano mágico de la modernidad del cine, pero venían del verano de otra modernidad, una que tuvo lugar tiempo atrás, a principios del siglo XX, cuando Henri-Pierre Roché vivía esta historia y luego la escribió en su diario.

Abrieron la puerta y Catherine (encarnada por Jeanne Moreau) pasó corriendo por ella, brillando con gracia y fuerza y fe en ser humana. Ganaría todas las carreras en el puente, incluso aquella en la que el puente acaba en la mitad. Habría una tragedia, pero se presentaría como una astracanada.

No vean *Jules et Jim* en versión doblada, puesto que la voz en off de François Truffaut es el sonido del viento que acaricia y hace desaparecer el mundo propio y aparecer otro. La belleza del cinemascope en blanco y negro tiene la amplitud justa, la delicadeza y los matices, el arraigo en el origen y tiempo, la contemporaneidad, y el contraste que transmite la vívida y sutil energía de la película. ¡Miren a Moreau! ¡Miren lo hermosa que es! Truffaut estaba enamorado de ella (¿cómo iba a ser de otro modo?).

Jules et Jim nació de ese amor, habría sido imposible hacer esta película sin la obvia felicidad del director que filma a su actriz, sin la fuerza que recíprocamente se daban uno al otro. Se siente una sombra de tristeza cuando ella sale de cuadro, un escalofrío de entusiasmo y de deseo cuando vuelve a entrar.

El cine es el arte de registrar, registrar objetos, formas visuales y sonidos. Es también el registro de una realidad distorsionada producida por poderosas emociones. *Jules et Jim* plasma la realidad distorsionada, hasta un extremo extraordinario. La Gran Guerra estaba a las puertas, como el delirio y la muerte.

La película lo sabía, su blanco y negro era también el color del luto. Fue la tercera cinta de François Truffaut, aún en el momento del impulso original de la *nouvelle vague*.

Jules et Jim, después de haber rodado la película autobiográfica *Los cuatrocientos golpes* (1959), centrada en la niñez, y el juego vanguardista de *Tirad sobre el pianista* (1960), señala un esfuerzo más adulto a mitad de camino, sin perder la energía juvenil, de la revolución que François Truffaut y sus cómplices de la *nouvelle vague* habían iniciado en el ámbito del cine mundial. Y, durante el breve momento de turbulencia que no volvería a producirse nunca más, supone un salto al futuro, con amor.

Recientemente se ha publicado el libro *Helen Hessel: la mujer que amó a Jules y Jim,* escrito por Marie-Françoise Peteuil, y que narra la verdadera historia de este relato donde se conjuga amor, infidelidad, traición y libertad. **J-MF**

i

Truffaut dirigió también una adaptación cinematográfica de la novela de Roche de 1956, *Les deux anglaises et le continent.*

El mensajero del miedo John Frankenheimer, 1962
The Manchurian Candidate

EE.UU. (M.C. Productions), 126 min, b/n
Idioma inglés
Producción George Axelrod, John Frankenheimer, Howard W. Koch
Guión George Axelrod, basado en la novela de Richard Condon
Fotografía Lionel Lindon
Música David Amram
Intérpretes Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury, Henry Silva, James Gregory, Leslie Parrish, John McGiver, Khigh Dhiegh, James Edwards, Douglas Henderson, Albert Paulsen, Barry Kelley, Lloyd Corrigan, Madame Spivy
Nominaciones al Oscar Angela Lansbury (actriz de reparto), Ferris Webster (montaje)

El mensajero del miedo, una de las películas más extrañas y volátiles que se han hecho en Hollywood, adaptación de una novela de Richard Condon del mismo título, fue estrenada en 1962 y luego estuvo años sin ser exhibida hasta que su estrella, Frank Sinatra, compró los derechos en los años setenta y la puso en circulación. Este thriller político, ensalada mixta de géneros y texturas emocionales, dura más de dos horas y no flaquea ni un instante. La película tuvo luz verde con la aprobación del presidente John F. Kennedy, un entusiasta de la novela y amigo de Sinatra.

Posiblemente sea el único filme americano que merezca asociarse a la *nouvelle vague*. Nada más empezar, hay un virtuoso movimiento de cámara de trescientos sesenta grados alrededor de la reunión de un club de jardinería femenino que gradual e inexplicablemente se convierte en una demostración de lavado de cerebro por parte de chinos comunistas, una pesadilla literal de la guerra fría digna de Joseph McCarthy. A partir de ahí, el atrevimiento políticamente incorrecto no hace más que crecer, hasta el punto de incluir la sátira irreverente, el humor negro macabro, el absurdo surrealista y el incesto.

Angela Lansbury y Laurence Harvey, brillantemente elegidos como madre malvada e hijo servil hasta el masoquismo, nunca han estado mejor, y Sinatra y Janet Leigh nunca han sido utilizados de una forma tan rara. Los actores de reparto son estupendos. Es una fuerte experiencia que alterna humor corrosivo con negra parodia; llena de suspense, conmovedora y espeluznante. **JRos**

¿Qué fue de Baby Jane? Robert Aldrich, 1962
What Ever Happened to Baby Jane

EE.UU. (Aldrich, Seven Arts, Warner Bros.), 134 min, b/n
Idioma inglés
Producción Robert Aldrich, Kenneth Hyman
Guión Lukas Heller, basado en la novela de Henry Farrell
Fotografía Ernest Haller
Música Frank De Vol
Intérpretes Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Wesley Addy, Julie Allred, Anne Barton, Marjorie Bennett, Bert Freed, Anna Lee, Maidie Norman, Dave Willock, William Aldrich, Ernest Anderson, Russ Conway, Maxine Cooper
Oscar Norma Koch (vestuario)
Nominaciones al Oscar Bette Davis (actriz), Victor Buono (actor de reparto), Ernest Haller (fotografía), Joseph D. Kelly (sonido)

Representa un corte épico del gran guiñol de Hollywood que supera lo grotesco de *El ocaso de los dioses* (1950). Dos ancianas y grandes estrellas se tiran de los pelos en la decadente mansión de una de ellas.

Se basa en la novela de Henry Farrell y está dirigida con humor negro por Robert Aldrich. Es un espléndido vehículo para Joan Crawford como la antigua superestrella de los años treinta atada a una silla de ruedas y a merced de su hermana loca, y de Bette Davis, en el papel que da título a la película, como una antigua niña estrella, ahora de mediana edad, que insiste en ponerse los vestidos con los que aparecía en escena, cantar su canción («I've Written a Letter to Daddy») y soñar con su regreso triunfal. La trama gira en torno al accidente ocurrido tiempo atrás que dejó inválida a Blanche (Crawford) en la cima de la fama y depende de ciertas revelaciones inesperadas, pero lo desagradablemente divertido es el espectáculo de las dos reinas de la pantalla —que, sin duda, se odiaban— vertiendo veneno una en la otra. Entre el reparto hay lugar para una Agnes Moorehead maravillosamente abandonada, como el ama de llaves, y el repulsivo Victor Buono como un oportunista que se contrata como pianista para la representación de Jane. El momento favorito: Bette sirviendo a Joan para comer una rata cocida en una bandeja. **KN**



Italia/Francia (Cineriz, Francinex), 145 min, b/n
Idioma italiano, inglés, francés
Producción Angelo Rizzoli
Guión Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi
Fotografía Gianni Di Venanzo
Música Nino Rota
Intérpretes Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele, Madeleine LeBeau, Caterina Boratto, Eddra Gale, Guido Alberti, Mario Conocchia, Bruno Agostini, Cesarino Miceli Picardi, Jean Rougeul, Mario Pisu
Oscar Piero Gherardi (vestuario), Italia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Federico Fellini (director), Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi (guión), Piero Gherardi (dirección artística)

«La felicidad consiste en saber decir la verdad sin herir a nadie.»

Guido (Marcello Mastroianni)

i

Al inicio del rodaje, Fellini colocó una nota junto al objetivo de la cámara que decía: «Recuerda, es una película cómica».

Fellini ocho y medio Federico Fellini, 1963

Otto e mezzo

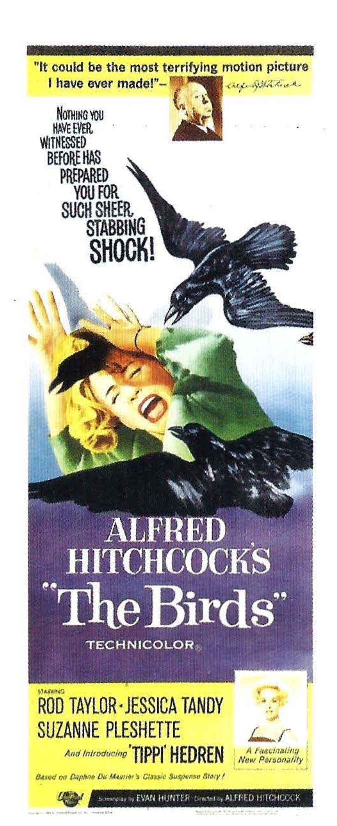
Marcello Mastroianni con un sombrero y un cigarro en una bañera, paredes blancas inmemoriales y la línea blanca de un látigo, mujeres y fantasías impresionantes... Las imágenes de *Ocho y medio* de Federico Fellini permanecen en la memoria y los sonidos también (es una pena por aquellos que no han oído la película en su italiano original, aunque tan artificial). La película se ha convertido en un testimonio, un icono del barroco europeo a mediados del siglo XX. Es también una de las películas más brillantes, imaginativas y divertidas de su época, pero eso no es todo. Fue un punto crucial en la carrera de uno de los más grandes cineastas de su tiempo, que logró transformar una crisis personal en una obra de arte. Fellini allanó con ella el camino a sus siguientes clásicos como *Amarcord*, *Roma*, *Satyricon*, *La ciudad de las mujeres*, *Casanova* e *Y la nave va*.

En sus primeras ocho películas, Fellini se había ganado todo el reconocimiento que un director podía anhelar (además del éxito había conseguido premios, la aclamación de la crítica, el escándalo e incluso la excomunión por *La dolce vita*). Al fin rindió tributo y se alejó de sus maestros (Rossellini, Visconti, De Sica, etc.). A los cuarenta y tres años había conseguido la plenitud de su obra. *Ocho y medio* es el puente entre su primer período de realización y una nueva aventura que, aunque probablemente sea la más original y creativa, es la segunda de tres. Hay también un tercer y maravilloso período de las últimas obras de Fellini.

Representa un importante paso adelante en la marcha del cine hacia la modernidad, una de las más imaginativas construcciones en las que se reflexiona sobre el propio acto creativo. Sus procesos mentales, así como sus obligaciones materiales, psicológicas y libidinosas se representan en una fantasía pirandeliana para que la admire cualquiera interesado en la exploración de los mecanismos artísticos y de los laberintos psicológicos. Pero no es suficiente. En todas estas buenas razones para atesorar *Ocho y medio* radica la principal, que es (debería decirse) también la más modesta.

Esta historia sobre la angustia de un director que tiene que hacer una película, sobre un artista que tiene que hacer una obra, sobre un hombre que tiene que relacionarse con las mujeres, sobre un ser humano que tiene que enfrentarse con la vida y la muerte, es un cuento muy sencillo y conmovedor. A través de visiones imaginativas y situaciones turbadoras, jugando en la frontera entre la realidad y el sueño con humor y miedo, se interroga a todas las relaciones que cada uno tenemos con el mundo, con nuestros padres, nuestros hijos, los compañeros de trabajo, las dificultades de envejecer, de estar perdido, de regresar a los terrores de la infancia. Desarrolla una magnífica mirada en blanco y negro, un cuadro geométrico no realista y un sugerente uso de sonidos e imágenes. No elabora una tesis sobre el estado de la cuestión ni se enzarza en una investigación psicoanalítica. En cambio, abre una ventana dentro de cada uno de nosotros, artista o no, hombre o mujer. **J-MF**





EE.UU. (Alfred J. Hitchcock, Universal), 119 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Alfred Hitchcock
Guión Evan Hunter, basado en un relato de Daphne Du Maurier
Fotografía Robert Burks
Intérpretes Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Ruth McDevitt, Lonny Chapman, Joe Mantell, Doodles Weaver, Malcolm Atterbury, John McGovern, Karl Swenson, Richard Deacon
Nominaciones al Oscar
Ub Iwerks (efectos visuales)

i

Hedren lleva el mismo traje verde durante toda la película. Se confeccionaron seis ejemplares diseñados por Edith Head.

Los pájaros Alfred Hitchcock, 1963

The Birds

Los pájaros destaca como una anomalía entre las películas de Alfred Hitchcock por varios motivos. El primero es que es lo más cerca que está el director británico de una película de terror convencional. Sin embargo, es también la más enigmática de todas. *Los pájaros* invita a múltiples interpretaciones, pero Hitchcock no dio ninguna pista. Si pretendía que se dedujera de ella algún significado concreto, presenta, de manera atormentada y seductora, solamente unas pocas explicaciones del terror que transpira.

Tippi Hedren (elegida personalmente por Hitchcock como la última en una larga lista de protagonistas rubias) llega a la pequeña y tranquila ciudad costera de Bodega Bay, donde tropieza con Rod Taylor en una tienda de animales. Cuando decide darle una sorpresa y aparecer por su casa, es atacada por una gaviota, que anuncia el destino de toda la ciudad: sin previo aviso, Bodega Bay es atacada por bandadas de pájaros enloquecidos. No hay explicación alguna del ataque y nadie está a salvo. Todo lo que pueden hacer los personajes es resguardarse y esperar a que acabe la misteriosa ofensiva.

Hitchcock puso a Hedren al borde del ataque de nervios, su ética laboral cada vez más sádica fue demasiado para ella (tal vez se tratara de una agresión mal canalizada después del retiro de su estrella favorita, Grace Kelly). La tercera película de Alfred Hitchcock, basada en una obra de Daphne de Maurier y que siguió a *Psicosis* (1960), con sus numerosas referencias a los «pájaros» (en argot alude a las mujeres) podría entenderse como una alegoría sexual vagamente misógina, en donde Taylor es el único macho entre varias mujeres que rivalizan por atraer su atención.

Pero el tema de la película permanece oblicuo, y Hitchcock refuerza los efectos de terror. *Los pájaros* utiliza de manera pionera el trabajo con máscaras. Unos cuantos pájaros mecánicos en combinación con los reales hace de cada ataque una experiencia angustiosa. La tensión crece con una banda sonora electrónica también pionera (supervisada por Bernard Herrmann), una mezcla de sonidos extraños que se mezclan ominosamente con los graznidos de los pájaros y el batir amenazador de sus alas. **JKl**



La pasajera Witold Lesiewicz y Andrzej Munk, 1963
Pasazerka

Polonia (P.P., WFF), 62 min, b/n
Idioma polaco
Guión Andrzej Munk, Zofia Posmysz-Piasecka
Fotografía Krzysztof Winiewicz
Música Tadeusz Baird
Música adaptada Johann Sebastian Bach
Intérpretes Aleksandra Slaska, Anna Ciepielewska, Jan Kreczmar, Marek Walczewski, Maria Koscialkowska, Irena Malkiewicz, Leon Pietraszkiewicz, Janusz Bylczynski, A. Golebiowska
Festival de Cannes Andrzej Munk (mención especial)
Festival de Venecia Andrzej Munk (premio de la crítica)

La película más famosa de Andrzej Munk fue también la última. La muerte del director polaco durante la producción del filme dejó inconclusa *La pasajera*. Fue reconstruida en 1963 como una meditación que combina las preguntas planteadas por Munk sobre su historia y sus personajes con cuestiones acerca de adónde los habría conducido si él no hubiera fallecido. La forma interrogativa es ideal para esta obra austera y descarnada.

El personaje central, Liza (Alexandra Slaska), narra dos versiones de su pasado como celadora de las SS en Auschwitz; en la primera versión, suavizada, que cuenta a su marido a bordo de un lujoso crucero en el que regresa a Alemania por primera vez desde el fin de la guerra, Liza reúne bondadosamente a dos amantes que se hallan entre los prisioneros, pero no puede influir en su destino posterior. En la segunda versión, más detallada, que Liza recuerda en soledad, sus motivos son oscuros y retorcidos, y su relación con la prisionera se demuestra obsesiva.

La pasajera es extraordinaria, tanto por el interés psicológico de esta relación, como por la terrorífica exactitud del tono y su indeleble representación de las brutalidades que tienen lugar en la conciencia del personaje principal. Esta película fragmentaria es tan dolorosa y abrupta como la breve pero brillante carrera de Munk. **Cfu**

El sirviente Joseph Losey, 1963
The Servant

GB (Elstree, Sprinukok), 112 min, b/n
Idioma inglés
Producción Joseph Losey, Norman Priggen
Guión Harold Pinter, basado en la novela de Robin Maugham
Fotografía Douglas Slocombe
Música John Dankworth
Intérpretes Dirk Bogarde, Sarah Miles, Wendy Craig, James Fox, Catherine Lacey, Richard Vernon, Anne Firbank, Doris Knox, Patrick Magee, Jill Melford, Alun Owen, Harold Pinter, Derek Tansley, Brian Phelan, Hazel Terry
Festival de Venecia Joseph Losey (nominación al León de Oro)

Estadounidense exiliado en Gran Bretaña, Joseph Losey siempre contempló con mirada fría y desencantada las costumbres de su país de adopción, pero en *El sirviente*, la primera de sus tres colaboraciones con Harold Pinter, su mirada se hizo aún más penetrante. El guión de Pinter, típicamente elíptico y oblicuo, así como la dirección austera y precisa de Losey ofrecen un análisis sardónico de clases, sexo y relaciones de poder en el Londres de los años sesenta. Un decadente joven soltero de clase alta, Tony (James Fox en su primer papel protagonista), contrata a un criado, Barrett (Dirk Bogarde), que poco a poco se va apoderando de la vida de su patrón, lo socava y destruye.

Bogarde, alejado por fin de su imagen de ídolo juvenil que arrastró durante tanto tiempo, ofrece una de sus mejores interpretaciones. Su sonrisa desdeñosa y fugaz, su ligero acento de clase baja, encarnan toda una historia de resentimiento entre clases. No obstante, Losey y Pinter crean un ambiente opresivo que se apodera de los dos hombres. Puede que sus papeles se vayan invirtiendo poco a poco, pero todavía siguen unidos por su mutua explotación, una sensación instigada por la cámara de Douglas Slocombe, que explora sinuosamente los espacios claustrofóbicos de la casa, la convierte en una jaula de oro y observa a sus residentes desde ángulos inquietantes. Divertida, siniestra y desconcertante, *El sirviente* todavía conserva su capacitad de inquietar. **PK**

Flaming Creatures Jack Smith, 1963

EE.UU. 45 min, b/n
Idioma inglés
Intérpretes Joel Markman, Mario Montez

En principio pensada como comedia, el sorprendente filme de Jack Smith *Flaming Creatures*, rodado en 1963, se convirtió paradójicamente en el mayor escándalo del cada vez más famoso escenario underground. Esta desafortunada y violenta reacción a la hermosa e innovadora cinta de Smith habla por sí sola de las normas impuestas por el estado en relación a la representación de los sexos y del sexo.

Rodada con película caducada en blanco y negro, *Flaming Creatures* es una serie de imágenes intermitentes espléndidas, que presentan a Smith y sus amigos en diversas formas de travestismo exótico y barato. Sin ceñirse a la continuidad narrativa, la cinta contiene cierto número de secuencias y escenas discontinuas que recuerdan los caprichos estéticos de Josef von Sternberg y el mundo de fantasías exóticas de la musa de Smith, la considerada como la «reina del tecnicolor» de los años cuarenta, María Montez.

La película se inicia con una presentación alargada y burlona de las criaturas, prosigue con una coquetona escena de flirteo, y a continuación otra hermosa e hilarante en que se pintan los labios. Cuando la marimacho aunque recatada Francis Francine persigue y empieza a fascinar a la atractiva Delicious Dolores (Sheila Bick), todas las criaturas se unen y caen en un éxtasis delirante. Su frenesí orgiástico se interrumpe cuando empieza a caer el yeso, al parecer como consecuencia de un terremoto, lo cual les calma o mata, hasta que Nuestra Señora de los Muelles (un fascinante Joel Markman) sale de un ataúd, insufla vida a las criaturas y las anima a reunirse en un alegre baile final. **MS**

Khaneh siah ast Forugh Farrokhzad, 1963
(La casa negra)

Irán (Golestan), 20 min, b/n
Idioma farsi
Producción Ebrahim Golestan
Guión Forugh Farrokhzad
Fotografía Soleiman Minasian
Intérpretes (narración) Ebrahim Golestan, Forugh Farrokhzad

El documental en blanco y negro, de unos 20 minutos de duración, de Forugh Farrokhzad, acerca de una colonia de leprosos en el norte de Irán, es el más poderoso filme iraní que he visto en mi vida, el más poético y el más radicalmente humanista. Farrokhzad (1935-1967) es considerada la mayor poetisa persa del siglo XX, y uno de sus poemas lo recita el héroe de *El viento nos llevará* (1999), de Abbas Kiarostami, cuyo título es el del poema. Su única película, que refleja la probable influencia del cine soviético mudo, sin ser una derivación de este, adapta las técnicas de la poesía a sus encuadres, montaje, sonido y narración. Esta última está dividida en dos voces. La voz masculina, perteneciente a Ebrahim Golestan (productor de la película, amante de Farrokhzad y considerable director por méritos propios) es sobre todo objetiva. La voz femenina es de Farrokhzad, que ofrece un ensueño poético y emotivo acerca del tema, que incorpora pasajes del Antiguo Testamento.

Khaneh siah ast, a la vez lírica y prosaica, despojada de sentimentalismo o morbosidad, pero de un profundo humanismo, ofrece una panorámica de la vida cotidiana en la colonia (gente comiendo, diversos tratamientos médicos, niños en el colegio y jugando) que es espiritual, resuelta y hermosa de un modo sin equivalente en el cine occidental. Para mis ojos y oídos, es como una oración. **Jros**



EE.UU. (Paramount, Salem-Dover), 112 min, b/n
Idioma inglés
Producción Irving Ravetch, Martin Ritt
Guión Harriet Frank Jr., Irving Ravetch, basado en la novela *Horseman Pass By* de Larry McMurtry
Fotografía James Wong Howe
Música Elmer Bernstein
Intérpretes Paul Newman, Melvyn Douglas, Patricia Neal, Brandon De Wilde, Whit Bissell, Crahan Denton, John Ashley, Val Avery, George Petrie, Curt Conway
Oscar Patricia Neal (actriz), Melvyn Douglas (actor de reparto), James Wong Howe (fotografía)
Nominaciones al Oscar Martin Ritt (director), Irving Ravetch, Harriet Frank Jr. (guión), Paul Newman (actor), Hal Pereira, Tambi Larsen, Sam Comer, Robert R. Benton (dirección artística)
Festival de Venecia Martin Ritt (premio OCIC, nominación al León de Oro)

i

Newman trabajó en un rancho de ganado de Texas para prepararse.

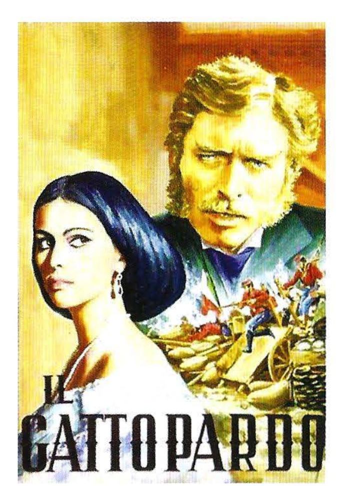
Hud Martin Ritt, 1963

Este western moderno dirigido por Martin Ritt está ambientado en el paisaje monótono del oeste de Texas. Paul Newman es Hud Bannon, a quien importan pocas cosas, aparte de beber y perseguir a las mujeres. Su visión de la vida es de un cinismo absoluto: «Separa a los pecadores de los santos, y tendrás suerte si acabas como Abraham Lincoln». No obstante, Hud es el modelo a seguir para Lonnie (Brandon de Wilde), el hijo de su hermano muerto, quien, a los diecisiete años, admira el encanto desenvuelto de su tío.

Hay rencillas entre Hud y su padre (Melvyn Douglas), un ranchero de la vieja escuela. Su ama de llaves es Alma (Patricia Neal), divorciada y próxima a la madurez, pero demasiado independiente para aceptar las insinuaciones de Hud.

Cuando se sospecha que el preciado rebaño de ganado ha contraído la fiebre aftosa, Hud propone vender los animales antes de que se confirme la enfermedad. El viejo no quiere ni oír hablar de ello, pero la matanza de animales le quita las ganas de vivir. Al final, Lonnie y Alma se marchan, abandonando a Hud con su cerveza.

Es una película muy bien interpretada que capta con bastante precisión el espíritu de la novela original de Larry McMurtry *Horseman Pass By*. **EB**



Italia/Francia (S.G.C, Nouvelle Pathé, Titanus), 205 min, tecnicolor
Idioma Italiano, inglés
Producción Goffredo Lombardo
Guión Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti, basado en la novela de Giuseppe Tomasi Di Lampedusa
Fotografía Giuseppe Rotunno
Música Nino Rota, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi
Intérpretes Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Romolo Valli, Terence Hill, Pierre Clémenti, Lucilla Morlacchi, Giuliano Gemma, Ida Galli, Ottavia Piccolo, Carlo Valenzano, Brook Fuller, Anna Maria Bottini
Nominaciones al Oscar Piero Tosi (vestuario)
Festival de Cannes Luchino Visconti (Palma de Oro)

«Pertenezco a una generación desgraciada, a caballo entre dos mundos, e incómoda en ambos.»

Fabrizio di Salina (Burt Lancaster)

i

La primera elección de Visconti para el papel del príncipe Fabrizio fue el actor soviético Nikolai Cherkasov, seguido por Laurence Olivier.

El gatopardo Luchino Visconti, 1963

Il gattopardo

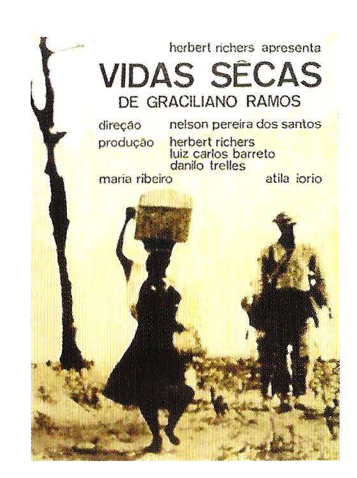
Un clásico de culto, la adaptación de Luchino Visconti de la novela escrita por Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ambientada en la Sicilia de la década de 1860, es un fresco suntuoso de un mundo sumido en su crepúsculo. Relata los grandes cambios sociales ocurridos en Italia después del *Risorgimento* a través de la historia del príncipe Fabrizio di Salina (Burt Lancaster). El aristócrata, que intenta evitar una confrontación con el ejército de Garibaldi, ha de refugiarse, junto con su familia, en su retiro de Donnafugata. Uno de los pocos de su casta consciente de que el mundo está cambiando de forma irreversible, está dispuesto a llegar a un pacto con los representantes de la burguesía. Siguiendo su lema personal, «algo ha de cambiar para que nada cambie», decide casar a su sobrino Tancredi Falconeri (Alain Delon) con la hija del alcalde de la localidad. La alianza entre El Gatopardo y El Chacal se celebrará en la escena de la boda, que abarca la tercera parte de la película.

Dirigida y fotografiada con brillantez, es en este segmento de la cinta donde la metáfora principal cobra vida. El asombroso trabajo con la cámara de Giuseppe Rotunno transmite una inolvidable sensación de la magnificencia del palacio. No obstante, más allá del esplendor de los escenarios y el vestuario, se presiente la inminencia de la extinción. Hasta los retratos se convierten en connotaciones simbólicas, como se ve observando las caras pálidas de los miembros de la familia Salina durante la ceremonia. A manera de contraste, el ojo de la cámara también nos llama la atención sobre la vitalidad y grosería de los nuevos ricos.

Se han gastado toneladas de tinta en analizar los rasgos ideológicos y estilísticos de esta obra maestra, una de las mejores adaptaciones litearias de la historia del cine. Algunos críticos han señalado las insinuaciones autobiográficas de *El gatopardo*, pues el propio Visconti era aristócrata y flirteaba con el Partido Comunista. Las analogías entre autor y protagonista también pueden extenderse a un nivel psicológico más profundo. Ambos hombres están obsesionados con la muerte y perciben sus signos premonitorios en todas partes. Visconti volvería a este tema en películas posteriores, incluyendo *La caída de los dioses* (1969), *Muerte en Venecia* (1971), *Luis II de Baviera* (1972) y *Confidencias* (1975), en la que el «Gatopardo» Burt Lancaster vuelve a interpretar al alter ego de Visconti. Ningún otro director extrajo mejor partido de Lancaster que él, ni le dotó de un porte tan aristocrático y distinguido, al tiempo que humano. Su maravillosa interpretación convirtió al príncipe Salina en uno de los nobles más emblemáticos de la historia del cine; tampoco podemos pasar por alto las espléndidas encarnaciones de Delon y Claudia Cardinale, cuya belleza en esta cinta es impresionante.

El refinado estilo visual y cromático del filme, basado en el conocimiento que tenía Visconti de las bellas artes, se convirtió en su firma. *El gatopardo*, una de las películas más caras y suntuosas producidas en Europa, fue acusada por algunos críticos de ser «una monumental producción en primera persona». Quizá la acusación sea justa, pero eso no es malo. Una película que hipnotiza a millones de espectadores al tiempo que es rabiosamente personal (un *film d'auteur*) debe de ser el sueño de todos los directores. **DD**





Vidas secas Nelson Pereira dos Santos, 1963

Vidas sêcas

Brasil (Sino), 103 min, b/n
Idioma portugués
Producción Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers, Danilo Trelles
Guión Nelson Pereira dos Santos, basado en la novela de Graciliano Ramos
Fotografía Luiz Carlos Barreto, José Rosa
Música Leonardo Alencar
Intérpretes Genivaldo, Gilvan, Átila Iório, Orlando Macedo, Maria Ribeiro, Jofre Soares
Festival de Cannes Nelson Pereira dos Santos (premio OCIC, junto con *Los paraguas de Cherburgo*)

Es difícil imaginar el enorme impacto causado por el neorralismo italiano en el ámbito del cine mundial. A mediados de los años cincuenta, mucho después de que el movimiento hubiera dejado de existir en Italia, se podían encontrar defensores y practicantes del neorrealismo en todos los continentes.

En Brasil, la película dirigida por Alex Viany en 1953 *Agulha no palheiro*, una comedia tierna filmada en escenarios auténticos de Río, fue la clara precursora del neorrealismo. El primer ayudante de Viany en esa cinta, el ex estudiante de leyes Nelson Pereira dos Santos, filmaría en 1955 *Rio 40 graus*, un osado «retrato de grupo» sobre diversas historias que suceden el mismo día. La descripción desprovista de sentimentalismo de las favelas de Río, así como el vibrante trabajo de la cámara, cercano al documental, convirtió esa película en una especie de manifiesto a favor de un cine nuevo en Brasil.

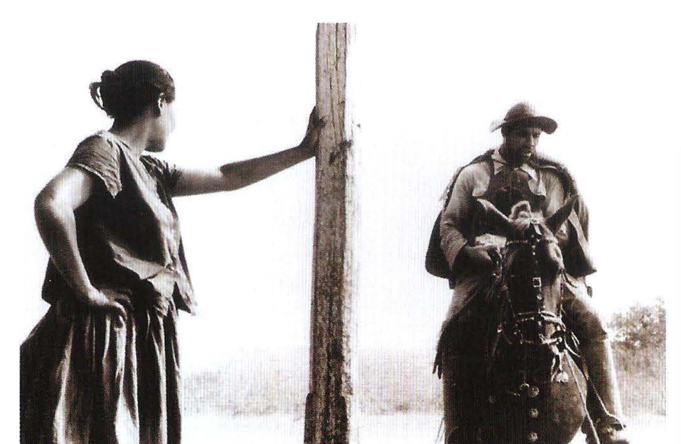
Este nuevo cine, o *Cinema Novo*, como llegó a conocerse, obtuvo por fin el reconocimiento de movimiento cultural en 1963 con el estreno de la quinta película de dos Santos, *Vidas secas*. Extraordinaria adaptación de la novela homónima de Graciliano Ramos, una de las obras maestras indiscutibles de la literatura brasileña, *Vidas secas* cuenta la historia de una familia de *retirantes*, trabajadores emigrantes en el noreste del país, asolado por la sequía. Comparada a menudo con Faulkner, la novela de Ramos, escrita en 1938, está dividida en breves capítulos, cada uno de los cuales ofrece un punto de vista individual, intensamente sensual, de un miembro de la familia en el curso de dos años. Dos Santos traduce esta pieza literaria de manera exquisita, e incluso nos introduce, en una de las escenas más conmovedoras, en la «mente» del perro de la familia en sus últimos momentos de agonía. Una sucesión de incidentes y encuentros, más que una narración definida, *Vidas secas* termina tal como empieza, con la familia de nuevo en la carretera. El filme de Dos Santos tiene un efecto similar a *Las Hurdes. Tierra sin pan*, de Luis Buñuel. Sientes que has atravesado el «realismo» para llegar a otra cosa, algo abstracto pero poderoso. Una conversación final entre marido y mujer insinúa la posibilidad de un cambio, pero a estas alturas hemos visto demasiado para osar imaginar soluciones fáciles. **RP**

«La maltrecha dignidad escrita en los rostros de los personajes es testimonio de su unidad familiar y cultural, en una lucha constante por la supervivencia que se refleja en la búsqueda de una identidad y un cine propios en el Brasil neocolonial.»

***Slant Magazine*, 2006**

i

La cinta fue nominada para la codiciada Palma de Oro de Cannes en 1964.



Corredor sin retorno Samuel Fuller, 1963
Shock Corridor

EE.UU. (Allied Artists, F & F), 101 min, b/n/tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sam Firks, Leon Fromkess, Samuel Fuller
Guión Samuel Fuller
Fotografía Stanley Cortez
Música Paul Dunlap
Intérpretes Peter Breck, Constance Towers, Gene Evans, James Best, Hari Rhodes, Larry Tucker, Paul Dubov, Chuck Roberson, Neyle Morrow, John Matthews, Bill Zuckert, John Craig, Philip Ahn, Frank Gerstle, Rachel Romen

Samuel Fuller, que trabajaba en el mundo de la serie B, con presupuestos ridículos y sin esperanzas de obtener beneficios de los estudios, gozó paradójicamente de mucha más libertad para explorar ideas controvertidas y nuevas técnicas cinematográficas que muchos de sus colegas de perfil superior. *Corredor sin retorno* gira en torno a lo que se ha convertido en un argumento tópico: un audaz reportero hace que le ingresen en un manicomio para investigar un asesinato. Descubre más de lo que había sospechado, por supuesto, y Fuller ofrece algo más que una simple película de *exploitation*.

El trabajo con la cámara de Stanley Cortez (*El cuarto mandamiento*, *La noche del cazador*) es tan demencial como el colorido reparto de personajes que pueblan el manicomio, misterioso, agitado, saltando del blanco y negro al color. La interpretación no se queda atrás, y es evidente que animaron a los actores a dar rienda suelta al psicótico que llevaban dentro. Un hombre gordo afirma que es un famoso cantante de ópera, un grupo de ninfómanas vaga por el pabellón como animales salvajes, y un negro predica el racismo. Fuller no siempre aparenta saber adónde va, y su cutrez inherente nunca desmiente sus orígenes de serie B, pero insufla en *Corredor sin retorno* una energía enloquecida que hace honor al sorprendente título original. **JKl**

El desprecio Jean-Luc Godard, 1963
Le mépris

Francia/Italia (Compagnia, Concordia, Rome-Paris), 103 min, tecnicolor
Idioma francés, inglés, alemán, italiano
Producción Carlo Ponti, Georges de Beauregard
Guión Jean-Luc Godard, basado en la novela *El desprecio* de Alberto Moravia
Fotografía Raoul Coutard
Música Georges Delerue
Intérpretes Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Fritz Lang

Sexto largometraje de Jean-Luc Godard, el más osado realizador de la *nouvelle vague*, *El desprecio* combina el retrato de un matrimonio con la historia de la filmación de una película. Camille (Brigitte Bardot) está casada con el guionista Paul (Michel Piccoli). En la primera secuencia hace un inventario de su cuerpo desnudo, y le pregunta qué parte le gusta más. Después, él le presenta al productor de Hollywood Jeremy Prokosch (Jack Palance). Prokosch está haciendo una película sobre la *Odisea* de Homero, que será dirigida por el veterano director alemán Fritz Lang, que se interpreta a sí mismo. Palance encarna su papel con ironía, y proclama «Me gustan los dioses. Sé exactamente cómo se sienten». Lang contesta con algunas observaciones sobre el cine («El cinemascope es estupendo para rodar serpientes y ataúdes»).

El desprecio está repleta de referencias cinéfilas a Chaplin y Griffith, y a Hawks, Ray, Minnelli y otros héroes de la revista cinematográfica francesa *Cahiers du Cinéma*, de la que Godard había sido crítico. La contribución de Paul es el comentario «enséñale una cámara a una mujer y ella te enseñará al instante el culo», algo irónico teniendo en cuenta que el trasero desnudo de Bardot se ve con frecuencia.

¿Y el desprecio? Es lo que Camille ha llegado a sentir por su marido, a quien acusa de intentar arrojarla a los brazos de Prokosch y de vender sus principios por dinero. Una película inteligente y elegante con un final sobrecogedor. **EB**

Blonde Cobra Ken Jacobs, 1963

EE.UU. 33 min
Idioma inglés
Intérpretes Ken Jacobs, Jack Smith

Es un fascinante testamento audiovisual de la tragicómica actuación del inimitable Jack Smith, considerada por todo el mundo una de las obras maestras de las películas underground de Nueva York. Smith, que murió de sida en 1989, era fotógrafo, escritor, cineasta, autor de performances y musa gay de las artes escénicas de la vanguardia neoyorquina de los años sesenta y setenta. *Blonde Cobra*, que Jacobs editó a partir del material que Smith grabó con su colaborador Bob Fleischner, consta de secuencias de Smith haciendo el payaso con Jerry Sims, yuxtapuestas a largos fragmentos de cinta en negro.

Durante las secuencias en negro sin imágenes se nos invita a las hilarantes y perversas historias que Smith recita con su característico sonsonete nasal en la banda sonora. Estos cuentos, a veces revelaciones íntimas de los «anhelos frustrados» de un muchachito o los sueños lésbicos de una vieja monja, por ejemplo, se entrelazan con otras cavilaciones smithianas («¿Por qué afeitarse [...] cuando ni siquiera se me ocurre una razón para vivir?»), así como fragmentos de la radio, un tango alemán y una canción de Fred Astaire y Ginger Rogers. Aunque tal vez un poco fuerte, como el propio Smith la describió, hace un seductor retrato del talento para la improvisación de este gran autor de performances experimental. **MS**

The Cool World Shirley Clarke, 1963

EE.UU. (Wiseman), 125 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frederick Wiseman
Guión Shirley Clarke, Carl Lee, Robert Rossen, basado en la obra de Warren Miller
Fotografía Baird Bryant
Música Mal Waldron
Intérpretes Hampton Clanton, Yolanda Rodríguez, Bostic Felton, Gary Bolling, Carl Lee, Clarence Williams, Gloria Foster, Georgia Burke

«Cuando llegué a Hollywood todos los magnates del cine afirmaban estar asombrados por la realidad de mis películas. ¿Cómo lo hacía? Y yo respondía: "Bueno, no fue difícil hacer que Harlem pareciera Harlem".» Así es como el escritor y director Shirley Clarke describió la reacción de los principales cineastas de Hollywood a su «ficción documental» independiente *The Cool World*. Este clásico, radical y raramente proyectado, del cine experimental americano de los años sesenta, combina localizaciones reales, una narrativa distendida, unas interpretaciones naturalistas, y un montaje y una dirección de fotografía muy expresivos. Es una mirada en bruto a las luchas de poder y la violencia ocasional de las bandas callejeras de Harlem.

Se basa en una obra teatral de Warren Millar y Robert Rossen, que a su vez era una adaptación de la exitosa novela de Millar. Es producida por el aclamado realizador de documentales Frederick Wiseman (cuatro años antes de su propio debut como director con la película *Titticut Follies* de 1967). *The Cool World* también puede presumir de una potente banda sonora de jazz obra de Mal Waldon, que fue acompañante de Billie Holiday. La crudeza de la música sirve para que las condiciones de vida ya de por sí deprimidas parezcan aún más duras e inclementes. La banda sonora y las inolvidables imágenes de *The Cool World* hicieron que la crítica de cine Judith Christ la describiera como un «alto, largo y poderoso grito de rabia por el mundo que la sociedad ha creado para los jóvenes de Harlem, y por las condiciones humanas en el deprimido gueto». Encuentre una copia en alguna parte, como sea, no se arrepentirá. **SJS**







EE.UU. (Jerry Lewis, Paramount), 107 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Ernest D. Glucksman, Arthur P. Schmidt
Guión Jerry Lewis, Bill Richmond
Fotografía W. Wallace Kelley
Música Louis Y. Brown, Walter Scharf
Intérpretes Jerry Lewis, Stella Stevens, Del Moore, Kathleen Freeman, Med Flory, Norman Alden, Howard Morris, Elvia Allman, Milton Frome, Buddy Lester, Marvin Kaplan, David Landfield, Skip Ward, Julie Parrish, Henry Gibson

«Si consideras que un hombre con una úlcera, una astilla en el dedo y un clavo en el pie es alcanzado por un rayo y no está herido, entonces sí, puedes decir que no estoy herido.»

Julius Kelp (Jerry Lewis)

i

En 2003, Lewis puso la voz al padre del profesor John I. Q. Frink Jr., el profesor chiflado de *Los Simpson*.

El profesor chiflado Jerry Lewis, 1963
The Nutty Professor

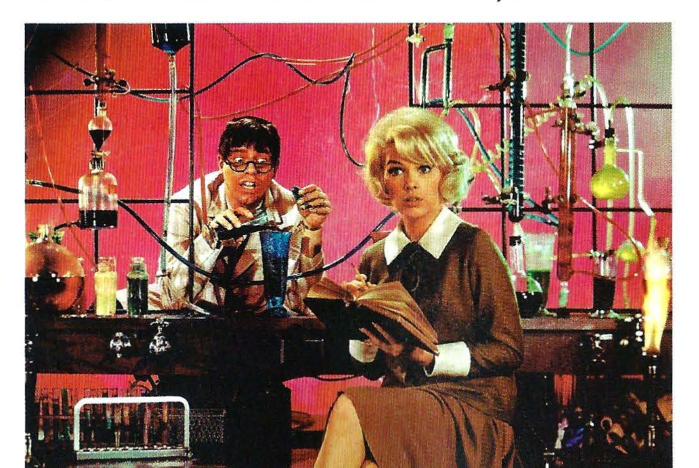
Esta sátira de *Jekyll y Hyde* solo podía hacerla alguien que ya no estuviera tan seguro de su popularidad como lo había estado en la década anterior (así lo descubrió más tarde Eddie Murphy). En 1963 se consideró una adición extraña a las películas de Martin y Lewis. El infantil cómico Jerry Lewis demostró que no necesitaba a ningún tipo correcto y agradable, porque él podía hacer ambos papeles, y la figura de Hyde del moderno Buddy Love se vio como una perversa caricatura de Dino. En realidad Buddy actúa más como el *padrone* del *Rat Pack*, Frank Sinatra, y lo que Lewis hacía era presentar su propio lado oscuro del *showbiz*, saliendo de la crisálida de su dulce personaje cómico, que tanto gustaba a los niños e irritaba a los adultos.

El equivalente a Jekyll, Julius Kelp, tiene dientes de conejo, en un guiño irónico al maquillaje de Fredric March en el Hyde de 1932, y habla con el estrangulado lamento que provoca en sus detractores las ganas de asesinarlo. Kelp es mortificado por el decano, por los jugadores de fútbol americano, por los musculosos del gimnasio (Richard Kiel, otro dibujo animado humano, aparece en un pequeño cameo), y por sus estudiantes, y solo suscita la simpatía de la adorable estudiante rubia Stella Purdy (Stella Stevens).

El Buddy Love de Murphy se venga de las maldades que se le han hecho a su Sherman Klump, pero el Buddy de Lewis desprecia a su álter ego y hace proposiciones a Stella de un modo tan desagradable que se convierte en el peor de la serie de matones que la han tomado con Kelp.

Es una de las comedias americanas más incómodas. La culpa la tienen la parodia expresionista maravillosamente coloreada de la transformación tradicional de Jekyll y Hyde, cuando Kelp se convierte en una serie de tipos Hyde cada vez más grotescos hasta llegar al Buddy «moderno», y la ascensión de Buddy al poder en el teatro local. A diferencia de Jekyll, Kelp aprende la lección, pero acepta al monstruo que hay en su interior.

El final, cuando Love se convierte en Kelp ante todo el campus, es terriblemente serio, y tan devastador como la regresión a la imbecilidad de Cliff Robertson en la última bobina de *Charly* (1968). **KN**





La gran evasión John Sturges, 1963

The Great Escape

EE.UU. (Mirisch), 172 min, color DeLuxe
Idioma inglés
Producción John Sturges
Guión James Clavell, W.R. Burnett, basado en la obra de Paul Brickhill
Fotografía Daniel L. Fapp
Música Elmer Bernstein
Intérpretes Steve McQueen, James Garner, Richard Attenborough, James Donald, Charles Bronson, Donald Pleasence, James Coburn, Hannes Messemer, David McCallum, Gordon Jackson, John Leyton, Angus Lennie, Nigel Stock, Robert Graf, Jud Taylor
Nominaciones al Oscar Ferris Webster (montaje)

i

Charles Bronson padecía claustrofobia, una afección que se remontaba a su época de minero.

Un espléndido filme bélico plagado de estrellas y dirigido por John Sturges, *La gran evasión* continúa siendo una película divertida, emocionante y conmovedora, tanto como cuando se estrenó, en 1963.

Cada escena es un clásico en esta historia de prisioneros de guerra estadounidenses e ingleses que conspiran para escapar del campo de concentración, utilizando tres túneles a los que han bautizado Tom, Dick y Harry. Entre los futuros fugitivos: Richard Attenborough y Gordon Jackson son dos de los altivos ingleses que planean la evasión; Charles Bronson, el perforador de túneles con claustrofobia; Donald Pleasance, el falsificador que está perdiendo la vista; James Garner, el hombre capaz de obtener casi cualquier cosa de los guardias y de sus compañeros de cautividad; y por supuesto, Steve McQueen, un experto en fugas bautizado por sus compañeros «el rey del calabozo», debido a su confinamiento en solitario cada vez que sus intentos de fuga fracasan y vuelven a capturarle.

Una epopeya similar al anterior filme de Sturges, *Los siete magníficos* (tres de sus intérpretes aparecen también aquí: McQueen, Bronson y James Coburn), esta aventura heroica, basada en una novela de Paul Brickhill, se ve reforzada por una admirable banda sonora de Elmer Bernstein, que puntúa todos sus momentos. **JB**

Méditerranée Jean-Daniel Pollet y Barbet Schroeder, 1963

Francia (Les Films du Losange), 45 min
Idioma francés
Guión Jean-Daniel Pollet, Philippe Sollers
Fotografía Jean-Daniel Pollet
Música Antoine Duhamel

El corto de 43 minutos de Jean-Daniel Pollet, rodado en 1963 y exhibido por primera vez cuatro años después, sigue siendo la más influyente de las películas experimentales. Su impacto sobre *El desprecio*, de Godard, es especialmente significativa, y uno de los motivos de que continúe conservando su capacidad de asombrar como *tour de force* minimalista es que Pollet tardara tanto en montarlo. Acompañado por un texto evocador escrito por Philippe Sollers y una cautivadora banda sonora de Antoine Duhamel, quien también escribió la música para la película de Godard *Pierrot el loco* (1965), el metraje rodado en diversos países y sobre varios temas que giran en torno al Mediterráneo (un jardín siciliano, un templo griego, un pescador, una muchacha en una mesa de operaciones) reaparece a lo largo del filme, cada vez en un orden y con una duración diferentes.

Méditerranée inspiró uno de los textos críticos más poéticos de Godard para la revista *Cahiers du Cinéma*, escrito en 1964 pero publicado en 1967, en el cual escribió: «En esta serie de imágenes banales en 16 mm, sobre la cual respira el inefable espíritu de los 70 mm, nos toca descubrir el espacio que solo el cine puede transformar en tiempo perdido..., o tal vez lo contrario..., pues aquí hay tomas redondas y calmas, abandonadas en la pantalla como guijarros en la playa». **JRos**

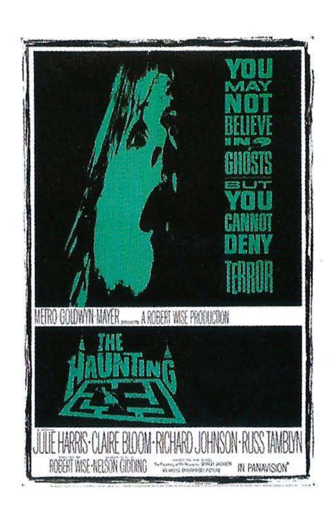
La venganza de un actor Kon Ichikawa, 1963
Yukinojo henge

Japón (Daiei), 113 min, eastmancolor
Idioma japonés
Producción Masaichi Nagata
Guión Daisuke Itô, Teinosuke Kinugasa, Natto Wada, basado en la novela de Otokichi Mikami
Fotografía Setsuo Kobayashi
Música Yasushi Akutagawa
Intérpretes Kazuo Hasegawa, Fujiko Yamamoto, Ayako Wakao, Eiji Funakoshi, Narutoshi Hayashi, Eijirô Yanagi, Chûsha Ichikawa, Ganjiro Nakamura, Saburo Date, Jun Hamamura, Kikue Môri, Masayoshi Kikuno, Raizô Ichikawa, Shintarô Katsu, Yutaka Nakayama

Yukinojo henge es una de las películas japonesas más divertidas de todos los tiempos. Cuando fue realizada, su director, Kon Ichikawa, había caído en desgracia con su estudio, pues sus dos últimas películas habían perdido dinero. A modo de castigo le asignaron la tarea de rodar un filme que conmemorara la interpretación número 300 del legendario actor Kazuo Hasegawa. Iba a ser un remake del filme más popular de Hasegawa, un avejentado melodrama del mismo título, y Hasegawa recuperaría su doble papel de actor *kabuki* travestido, que venga la muerte de sus padres, y del ladrón que le ayuda. Cuando Hasegawa interpretó este doble papel por primera vez tenía 27 años. Ahora había cumplido los 55.

Lejos de intentar aminorar los aspectos absurdos e improbables del proyecto, Ichikawa realza todo lo artificial y teatral de la historia, cambia de tono y lenguaje de manera impredecible, aporta su experiencia con dibujos animados para añadir bocadillos, decorados descarados, música anómala e imágenes distorsionadas. Parodia con afecto las convenciones del teatro *kabuki*, a base de iluminación ultraestilizada y tomas horizontales en la pantalla ancha. Además, Ichikawa aprovecha al máximo las oportunidades de representar la ambigüedad sexual: en un momento dado, Hasegawa, de hombre, se ve como un hombre interpretando a una mujer que hace el amor con una mujer. **PK**

La mansión encantada Robert Wise, 1963
The Haunting



GB (Argyle, MGM), 112 min, b/n
Idioma inglés
Producción Denis Johnson, Robert Wise
Guión Nelson Gidding, basado en la novela de Shirley Jackson
Fotografía Davis Boulton
Música Humphrey Searle
Intérpretes Julie Harris, Claire Bloom, Richard Johnson, Russ Tamblyn, Fay Compton, Rosalie Crutchley, Lois Maxwell, Valentine Dyall, Diane Clare, Ronald Adam

«Fue una casa diabólica desde el principio. Una casa que nació malvada.»

Dr. John Markway (Richard Johnson)

En 1959, la aclamada novelista estadounidense Shirley Jackson publicó *La casa encantada*. Desde entonces ha sido alabada como uno de los relatos más aterradores jamás escritos.

Tres años más tarde, cuando estaba concluyendo su trabajo en *West Side Story* (1961), el director Robert Wise escogió el material para adaptarlo a la gran pantalla y honrar así la memoria de su antiguo mentor, Val Lewton —productor de cintas de terror de bajo presupuesto tan memorables como *La mujer pantera* (1942), *La séptima víctima* y *Yo anduve con un zombie* (ambas de 1943)—. El resultado fue *La mansión encantada*, considerada por los críticos, los incondicionales del género y los fans en general como una de las cintas más espeluznantes de todos los tiempos. En 2009, cuando le pidieron que confeccionara una lista con sus títulos favoritos del cine de terror, Martin Scorsese la colocó en primer lugar.

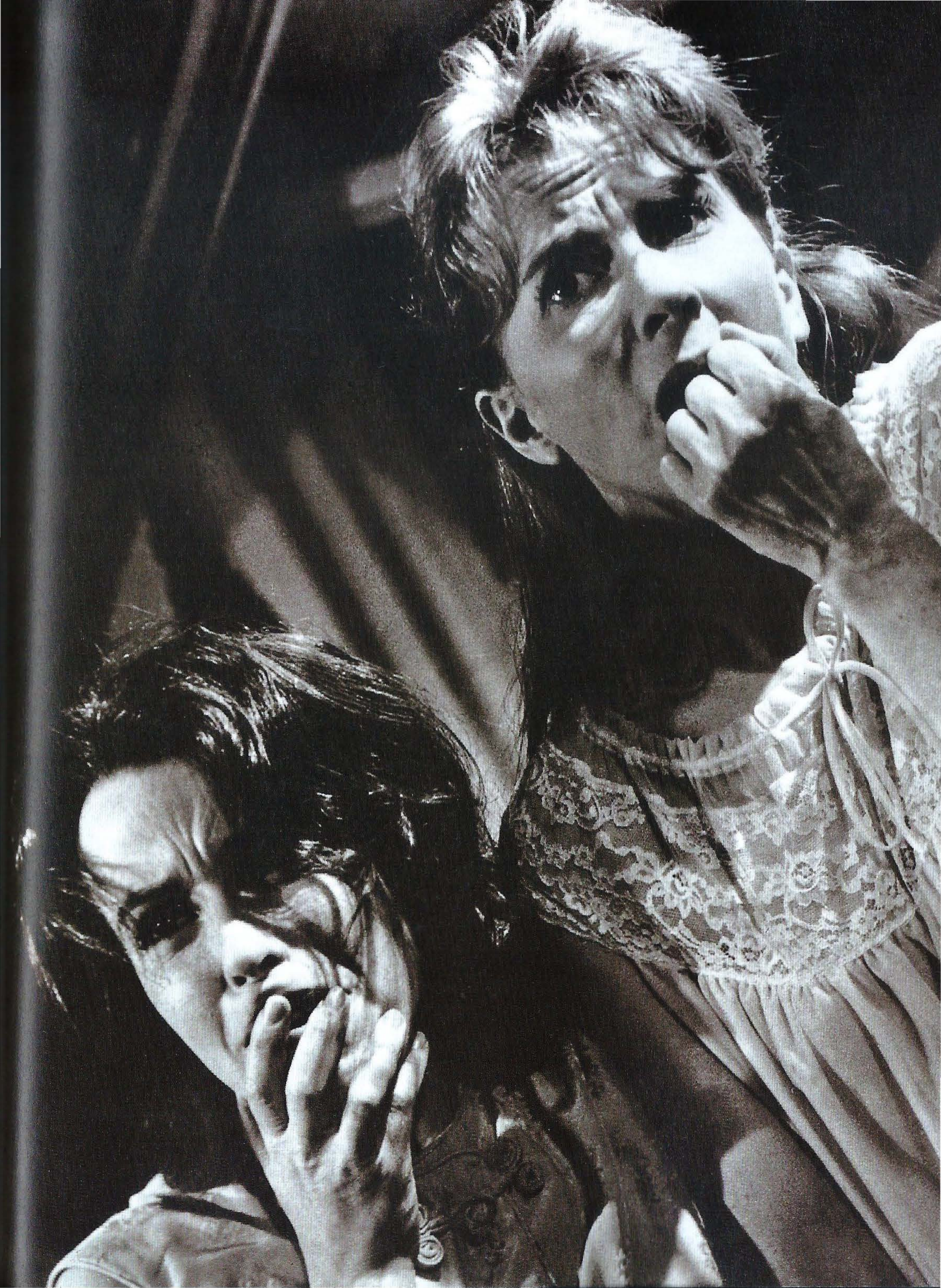
En el escalofriante prólogo se cuenta la atormentada historia de Hill House, construida por un hombre severo e implacable llamado Hugh Crain ochenta años antes. La residencia fue testigo de las misteriosas muertes de no menos de cuatro mujeres desde aquella época. Después, aparece Eleanor Lance (Julie Harris), una mujer de treinta y tantos años, solitaria y reprimida, que aprovecha la oportunidad de participar en un experimento psíquico ideado por el doctor Markway (Richard Johnson), un antropólogo que busca pruebas científicas de la actividad paranormal. Tras llegar a Hill House, Eleanor conoce al doctor Markway (por el que se siente atraída al instante), Luke Sanderson (Russ Tamblyn), escéptico sobrino del actual propietario, y Theodora, «solo Theodora» (Claire Bloom), artista, psíquica y (se nos sugiere sin tapujos) lesbiana, al parecer interesada en que su nueva compañera de cuarto se sincere.

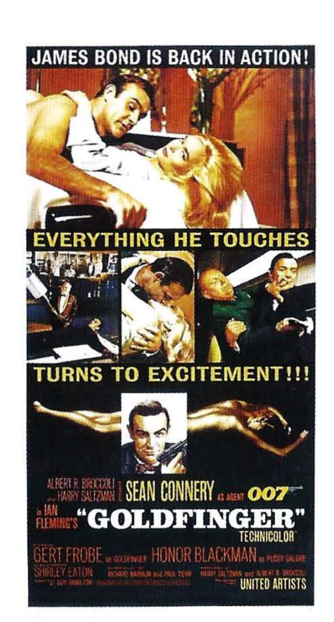
Poco después, la casa empieza a manifestarse: ruidos extraños a altas horas de la noche, puntos fríos inexplicables y una famosa escena terrorífica en que Eleanor descubre que ha estado sujetando las manos de nadie; tal como comenta con estremecedora ironía la señora Sanderson (Fay Compton), la tía de Luke, «Los muertos no están tranquilos en Hill House». Cada vez se ve más claro que Eleanor es el principal objetivo de la atención de Hill House, o tal vez que ella es la responsable del encantamiento («Supongo que es mi imaginación», comenta al doctor Markway en determinada escena. «Los golpes, las voces. ¡Todo! Cada maldito espíritu.»). Cuando la esposa del doctor Markway aparece por sorpresa, el esperado ataque de nervios de Eleanor (transmitido de manera estremecedora por el monólogo interno de Harris) se produce. Expulsada por los demás, temerosos de que el derrumbe sea total, fuerzas invisibles provocan que pierda el control del coche y se estrelle contra un árbol, donde muere en el mismo lugar que la primera esposa de Hugh Crain.

Con una brillante utilización de tomas inclinadas, reflejos en los espejos y ojo de pez, así como un peculiar montaje de imagen y sonido, Wise consigue insuflar vida en Hill House y mantener en la ambigüedad el verdadero origen de la amenaza. ¡No la veáis solos! **SJS**

i

La indumentaria bohemia de Theodora fue creada por la gurú británica de la moda Mary Quant.





GB (Danjaq, Eon), 112 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Albert R. Broccoli, Harry Saltzman
Guión Richard Maibaum, Paul Dehn, basado en la novela de Ian Fleming
Fotografía Ted Moore
Música John Barry, Monty Norman
Intérpretes Sean Connery, Honor Blackman, Gert Fröbe, Shirley Eaton, Tania Mallet, Harold Sakata, Bernard Lee, Martin Benson, Cec Linder, Austin Willis, Lois Maxwell, Bill Nagy, Michael Mellinger, Peter Cranwell, Nadja Regin
Oscar Norman Wanstall (efectos especiales de sonido)

James Bond: «¿Espera que hable?» Goldfinger: «No, señor Bond. Espero que muera.»

James Bond (Sean Connery) y Auric Goldfinger (Gerb Fröbe)

i

Sean Connery no puso el pie en Estados Unidos en ningún momento del rodaje.

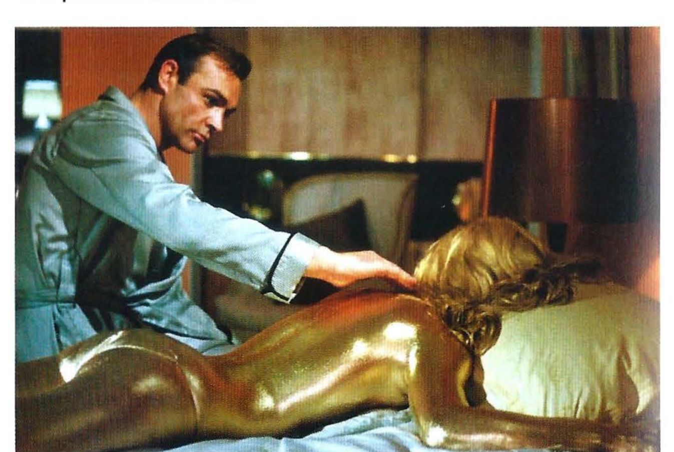
1964

James Bond contra Goldfinger Guy Hamilton, 1964

Goldfinger

Si *Agente 007 contra el Dr. No* fue una película de Fu Manchú en la era del Sputnik, y *Desde Rusia con amor* una aventura de la Guerra Fría estilo Eric Ambler, *James Bond contra Goldfinger*, la tercera entrega de la serie 007 producida por Harry Saltzman y Albert Broccoli, marcó el momento en que las películas de James Bond se convirtieron en un género propio. El ingenio más bien brutal de las anteriores películas se modifica en la secuencia que precede a los títulos de crédito: se ve por primera vez al superagente encarnado por Sean Connery con un pato de reclamo en la cabeza, luego se quita el traje de buceo para dejar al descubierto un esmoquin impecable y eliminar a un malo mediante el truco de arrojar una tostadora eléctrica al baño, al tiempo que pronuncia otro de sus lacónicos epitafios («electrizante»).

Con un millonario megalomaníaco, Auric Goldfinger (Gert Fröbe), como principal villano, antes que el SMERSH soviético de los libros o la ESPECTRA de filiación comunista de las primeras películas, *James Bond contra Goldfinger* se aleja de las realidades geopolíticas y se adentra en un mundo de comic, donde los chinos utilizan un arma nuclear para debilitar la economía de Occidente. La mezcla incluye víctimas asesinadas con un baño de oro, secuaces coreanos impecablemente vestidos (Harold Sakata como el lanzador de sombreros Oddjob), heroínas de nombre imposible (Honor Blackman como Pussy Galore), torturas de alta tecnología con rayos láser, y el plan de contaminar Fort Knox durante siglos, para aumentar el valor de las reservas de oro del malo. Todos los ingredientes de 007 están agitados, pero no revueltos: el irresistible tema central de John Barry que interpreta Shirley Bassey el Aston Martin cargado de artilugios, con blindaje a prueba de balas y el asiento expulsable (que dio pie al primer juguete inspirado por una película) y los inmensos platós de Ken Adam (fijaos en la guarida de Goldfinger, una gran estancia diseñada para ser utilizada en una única ocasión). Además, percibimos la sospecha de Ian Fleming de que una persona es despreciable si tiene acento extranjero y hace trampas al golf, y la idea machista de que un revolcón en un pajar con Sean Connery es suficiente para convencer a Pussy de que cambie no solo de bando, sino de orientación sexual. Desde entonces, se han hecho muchas películas de 007. **KN**



My Fair Lady George Cukor, 1964

EE.UU. (Warner Bros.), 170 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Jack L. Warner
Guión Alan Jay Lerner, basado en la obra *Pigmalión* de George Bernard Shaw
Fotografía Harry Stradling Sr.
Música Frederick Loewe
Intérpretes Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Wilfrid Hyde-White, Gladys Cooper, Jeremy Brett, Theodore Bikel, Mona Washbourne
Oscar Jack L. Warner (mejor película), George Cukor (director), Rex Harrison (actor), Gene Allen, Cecil Beaton, George James Hopkins (dirección artística), Harry Stradling, padre (fotografía), Cecil Beaton (vestuario), André Previn (banda sonora), George Groves (sonido)
Nominaciones al Oscar Alan Jay Lerner (guión), Stanley Holloway (actor de reparto), Gladys Cooper (actriz de reparto), William H. Ziegler (montaje)

My Fair Lady es un musical a la vez ligero y pesado, un extraño compromiso entre Broadway y Hollywood, y un auténtico producto de los años sesenta, cuando el sistema de estudio y sus profesionales veteranos se debatían ante un nuevo mundo y una nueva forma de hacer películas. No obstante, pese a sus tiempos muertos (André Téchiné, por aquel entonces un joven modernista de *Cahiers du Cinéma,* admiraba su «asombroso vacío»), la historia básica (el *Pigmalión* de George Bernard Shaw) es tan influyente como para constituir un verdadero mito moderno.

En el centro hay una competición de odio convertido en amor difícil de superar: Rex Harrison como el gruñón lingüista Henry Higgins, y Audrey Hepburn como Eliza Dolittle, la golfilla callejera a quien recoge para llevar a cabo un «experimento social». Simpatizamos con Eliza en cada fase de su odisea, cuando es una mendiga que se resiste a la brutal educación de Higgins, cuando es una colaboradora que se va enamorando poco a poco, y por fin, cuando se ha convertido en una «dama» resplandeciente que rechaza a pretendientes superficiales.

La sensibilidad gay de George Cukor armonizó con la química improbable de su dúo de estrellas, así como con las reservas de glamour puestas a su disposición (Cecil Beaton trabajó en el vestuario y en la dirección artística). Además las canciones son irresistibles. **AM**

Desierto rojo Michelangelo Antonioni, 1964
Il desserto rosso

Italia/Francia (Federiz, Duemila, Franco Riz), 120 min, tecnicolor
Idioma italiano
Producción Tonino Cervi, Angelo Rizzoli
Guión Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
Fotografía Carlo Di Palma
Música Giovanni Fusco, Vittorio Gelmetti (banda sonora electrónica)
Intérpretes Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi, Rita Renoir, Lili Rheims, Aldo Grotti, Valerio Bartoleschi, Emanuela Paola Carboni, Bruno Borghi, Beppe Conti, Julio Cotignoli, Giovanni Lolli, Hiram Mino Madonia, Giuliano Missirini
Festival de Venecia Michelangelo Antonioni (premio FIPRESCI, León de Oro)

La primera película en color de Michelangelo Antonioni sigue siendo un hito en la utilización del color. Para conseguir los tonos precisos que deseaba, Antonioni ordenó pintar campos enteros. Copias restauradas explican por qué el público recibió con tanto entusiasmo estas innovaciones, no solo por su uso expresivo del color, sino también por su sorprendente montaje. *Desierto rojo* marca el final del período más fecundo de Antonioni, inmediatamente después de su notable trilogía *La aventura* (1960), *La noche* (1960) y *El eclipse* (1962). Si bien *Desierto rojo* puede que no esté a la altura del primer y último de estos clásicos anteriores, las preocupaciones ecológicas del filme parecen mucho más premonitorias hoy que en la época de su estreno.

Monica Vitti interpreta a una neurótica mujer casada (Giuliana) atraída por el industrial Richard Harris. Antonioni lleva a cabo un trabajo sobrecogedor y memorable con las formas y colores industriales que la rodean, mostrados alternativamente como amenazadores y hermosos mientras ella pasea por un paisaje de ficción científica. Como cualquier heroína de Antonioni que se precie, va buscando amor y significado, y encuentra sexo. En una secuencia, la melancolía poscoital se comunica de una manera extraordinaria mediante el uso expresionista del color, siguiendo el humor cambiante de Giuliana.

La secuencia más fascinante plasma una fantasía panteísta y utópica de inocencia, que la heroína narra a su hijo enfermo, en la que ofrece de una manera implícita una chica hermosa y un mar hermoso como alternativa a la conflictiva mujer y al desierto rojo industrial del título. **Jros**

Suna no onna Hiroshi Teshigahara, 1964
(La mujer de arena)

Japón (Teshigahara, Toho), 123 min, b/n
Idioma japonés
Producción Kiichi Ichikawa, Tadashi Oono
Guión Kôbô Abe, basado en su novela
Fotografía Hiroshi Segawa
Música Tôru Takemitsu
Intérpretes Eiji Okada, Kyôko Kishida, Hiroko Ito, Koji Mitsui, Sen Yano, Kinzo Sekiguchi
Nominaciones al Oscar Japón (mejor película de habla no inglesa), Hiroshi Teshigahara (director)
Festival de Cannes Hiroshi Teshigahara (premio especial del jurado)

La extraña parábola existencial de Hiroshi Teshigahara *Suna no onna* alcanza un equilibrio inusual entre realismo y metáfora. Un entomólogo (Eiji Okada) recoge insectos en la playa y acepta la invitación de una misteriosa mujer (Kyôko Kishida), pero pronto se descubre atrapado como un objeto más en la casa de ella, construida en el fondo de un pozo de arena, donde solo se puede enlentencer la progresión de los cristales de arena a base de removerlos con una pala sin cesar.

En parte ejercicio neofeminista, en parte tratado político, en parte relato de supervivencia, *Suna no onna* es más o menos su premisa. Okada no puede escapar del pozo sin que se produzca un desastre, pero ¿por qué construir una casa en un pozo de arena, para empezar? Kishida ofrece recompensas sexuales por el trabajo de Okada, pero ¿hasta qué punto es un método de paliar su soledad? ¿Se burla la película de la vida doméstica, la alaba o la describe como un horror digno de Sísifo? La película de Teshigahara no ofrece respuestas, pero sí una notable fotografía de la arena. Como el propio filme, las dunas captadas por la cámara de Hiroshi Segawa se mueven, deslizan, hunden y avanzan hacia donde menos se espera. **JKl**

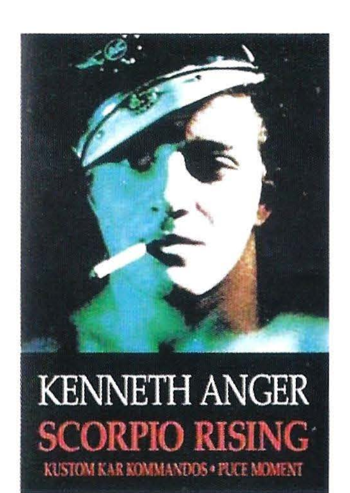
Tini zabutykh predkiv Sergei Paradjanov, 1964
(Sombras de antepasados olvidados)

URSS (Dovzhenko), 97 min, sovcolor
Idioma ucraniano
Guión Ivan Chendej, basado en la obra de Mikhaylo Mikhaylovich Koysyubinskiy
Fotografía Viktor Bestayev, Yuri Ilyenko
Música Miroslav Skorik
Intérpretes Ivan Mikolajchuk, Larisa Kadochnikova, Tatyana Bestayeva, Spartak Bagashvili, Nikolai Grinko, Leonid Yengibarov, Nina Alisova, Aleksandr Gaj, Neonila Gnepovskaya, A. Raydanov, I. Dzyura, V. Glyanko

Adaptada de la novela del ucraniano Mikhaylo Koysyubinskiy, la extraordinaria mezcla de mito, historia, poesía, baile y ritual de Sergei Paradjanov continúa siendo una de las obras cumbre del cine sonoro soviético, y ni siquiera las películas posteriores de Paradjanov han conseguido apagar su esplendor embriagador.

Ambientada en los Cárpatos, la película cuenta un amor imposible entre una pareja que pertenece a familias enemistadas, Ivan (Ivan Mikolajchuk) y Marichka (Larisa Kadochnikova), y la vida y matrimonio de Ivan después de la muerte de Marichka. El argumento es conmovedor, pero sirve a Paradjanov de armazón para apoyar el frenesí embriagador de sus líricos movimientos de cámara (ejecutados por el magistral director de fotografía Yuri Ilyenko), el innovador uso de la naturaleza y los interiores, su hábil combinación de folclore y fantasía en relación con los rituales paganos y cristianos, y su asombroso dominio del color y la música.

Un filme digno de Aleksandr Dovzhenko, con frecuentes alusiones a su visión poética de la vida ucraniana, *Tini zabutykh predkiv* también evoca los cuentos de hadas, y a veces los dibujos animados de Walt Disney, como la cabaña de *Blancanieves y los siete enanitos*. La corporeidad visceral de muchas tomas no es menos inconfundible, por ejemplo, una de las primeras en que sitúa la cámara sobre un árbol acabado de talar, arrastrando al espectador con él en su vertiginosa caída al suelo. **Jros**



EE.UU. (Puck), 30 min, color
Idioma inglés
Intérpretes Bruce Byron

«Comparo mis películas con poemas. Soy un poeta del cine.»

Kenneth Anger, 2012

Scorpio Rising Kenneth Anger, 1964

Uno de los filmes *underground* más influyentes, esta epopeya de 29 minutos despliega su título y el nombre del director con clavos de adorno en la espalda de una chaqueta de cuero negra de motero, y luego presenta una serie de éxitos del pop de finales de los cincuenta y principios de los sesenta (como «Devil in Disguise» de Elvis Presley, «My Boyfriend's Back» de los Angels, «Hit the Road, Jack» de Ray Charles) de imágenes rodadas sobre todo en un garaje de motos de Brooklyn. Imágenes de fetichismo romántico llenan la pantalla: cuero negro, brillantina y grasa, torsos desnudos, cromo reluciente, juguetes y motos, imágenes de comics y películas (fotogramas de James Dean, descartes de Marlon Brando en la película *¡Salvaje!*, de 1953), anillos e insignias, y jóvenes musculosos con tejanos ceñidos y gorras picudas.

Sin *Scorpio Rising*, Martin Scorsese no habría utilizado música pop en *Malas calles* (1973), David Lynch no habría descubierto las inquietantes corrientes subterráneas de la canción «Blue Velvet» de Bobby Vinton (que también se utiliza aquí) y las películas de acción no incluirían montajes homoeróticos de los héroes ciñéndose las armas. Lo más controvertido, hasta el punto de promover acciones legales, es la ingeniosa pero provocativa yuxtaposición deliberada del «He's a Rebel» de Cristal con metraje intercalado de una versión de escuela dominical de *La vida de Cristo*, lo cual propone la idea herética, cuando no sacrílega, de que los discípulos eran una alegre banda juvenil gay dedicada a derribar el orden establecido, al tiempo que la letra de la canción proporciona una lectura sorprendentemente parecida a un sermón («No hay razón para que no le dé mi amor»).

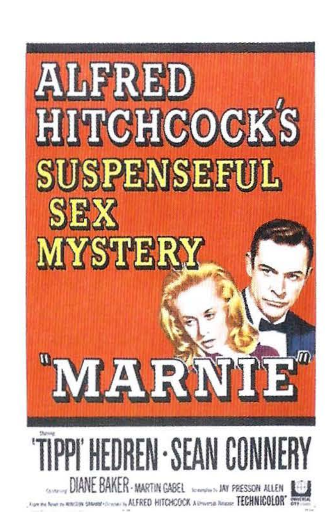
La obra continúa al son del «Party Lights» de los Ron-Dells, mientras la vida de Cristo se intercala con el tipo de *walpurgisnacht* con motoristas provistos de esvásticas homenajeada más tarde por Roger Corman en *Los ángeles del infierno* (1966). Como sucede con todas las películas de Kenneth Anger, lo mágico nunca se halla muy lejos, con un esqueleto cubierto de púrpura que representa a la Muerte.

Sin embargo, se trata de una obra mucho menos críptica que la mayoría de sus trabajos, accesible a un nivel de MTV en su demostración de que las canciones no han de ser interpretadas ante la cámara (como en el musical de Hollywood clásico) para integrarse en el contexto del cine. Pueden ser ilustradas, rebajadas y engrandecidas por imágenes apropiadas, e incluso inadecuadas. **KN**

i

Los 8.000 dólares de presupuesto para la película se doblaron a causa de los costes generados por los derechos de las canciones.





EE.UU. (Geoffrey-Stanley, Universal), 130 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Alfred Hitchcock
Guión Jay Presson Allen, basado en la novela de Winston Graham
Fotografía Robert Burks
Música Bernard Herrmann
Intérpretes Tippi Hedren, Sean Connery, Diane Baker, Martin Gabel, Louise Latham, Bob Sweeney, Milton Selzer, Mariette Hartley, Alan Napier, Bruce Dern, Henry Beckman, S. John Launer, Edith Evanson, Meg Wyllie

«Yo diría que Marnie *no ha tenido éxito por ser un thriller, sino una historia de amor poco convencional. A este nivel, la cinta es de lo más convincente.»*

Pauline Richardson, *New Daily*, 1964

i

Hitchcock y Hedren se caían tan mal, que el primero acabó dirigiéndola mediante intermediarios.

Marnie, la ladrona Alfred Hitchcock, 1964

Marnie

Después de su debut en *Los pájaros* de 1963, Alfred Hitchcock contó una vez más con Tippi Hedren, esta vez como hermosa cleptómana a la que vemos por primera vez paseando por un andén de tren. En un hotel se lava el pelo y hace desaparecer el tinte negro para volver a ser rubia. Descubrimos que Marnie acaba de robar a su patrón, y poco a poco nos damos cuenta de que sus problemas son más complicados. Sufre ataques de histeria cuando ve el color rojo, y una visita a su madre revela una relación poco afectuosa.

Después, un apuesto ejecutivo (Sean Connery) contrata a Marnie. En una brillante escena de suspense, Marnie roba su caja fuerte mientras una mujer de la limpieza friega el suelo. Marnie ve a la mujer antes de que pueda descubrirla, y pasa por detrás de ella con los pies descalzos, pero un zapato cae del bolsillo. La mujer de la limpieza no se da la vuelta. Al final de la escena descubrimos que es sorda.

Mark no tarda en seguir el rastro de Marnie y le ofrece una alternativa: matrimonio o la policía. En su crucero de luna de miel, Marnie le dice que no puede soportar que los hombres la toquen, pero en una desagradable escena él impone su voluntad. Mark intenta psicoanalizar a su esposa, al tiempo que se informa con un libro titulado *Aberraciones sexuales de la mujer delincuente*, pero la respuesta de Marnie consiste en intentar robarle de nuevo. Esta vez, Mark la obliga a acompañarlo a casa de su madre, y allí descubre que el secreto del estado de Marnie es un trauma infantil.

Aunque plagado de diestros y seductores toques hitchcockianos, *Marnie, la ladrona* es un filme extraño e inquietante, en parte debido al carácter de Mark, que pese a amar a Marnie y tratar de ayudarla a superar su neurosis, su conducta revela un sadismo apenas reprimido, y la trata como a un animal encarcelado. «Soy algo que cazaste», dice la propia Marnie.

La escena en que él la viola en la luna de miel provocó discrepancias entre Hitchcock y su guionista, Evan Hunter, que quiso eliminarla con el pretexto de que eso convertía a Mark en un personaje poco simpático. El director británico se negó, y el guión fue terminado por Jay Presson Allen. **EB**



La máscara de la muerte roja Roger Corman, 1964
The Masque of the Red Death

GB (Alta Vista, AIP, Anglo-Amalgamated), 89 min, pathécolor
Idioma inglés
Producción Roger Corman
Guión Charles Beaumont, R. Wright Campbell, de los relatos *La máscara de la muerte roja* y *Hop-Frog* de Edgar Allan Poe
Fotografía Nicolas Roeg
Música David Lee
Intérpretes Vincent Price, Hazel Court, Jane Asher, David Weston, Nigel Green, Patrick Magee, Paul Whitsun-Jones, Robert Brown, Julian Burton, David Davies, Skip Martin, Gaye Brown, Verina Greenlaw, Doreen Dawn, Brian Hewlett

A medida que la serie de películas góticas en pantalla ancha de Roger Corman, basadas en relatos de Edgar Allan Poe y protagonizadas por Vincent Price, avanzaba en Estados Unidos desde *La caída de la casa Usher* (1960) hasta *El cuervo* (1963), cada nuevo capítulo estaba plagado de más autorreferencias y de un tono más cómico. Sin embargo, cuando la producción de la serie se trasladó a Gran Bretaña en 1964, el tono cambió radicalmente en las dos obras maestras finales, la barroca *La máscara de la muerte roja* y la escalofriante *La tumba de Ligeia* (1965).

La máscara tiene como protagonista a Price en el papel del príncipe Próspero, un satanista italiano que celebra un decadente baile de máscaras mientras la peste asola la campiña. Hay una historia acerca de una joven inocente secuestrada (Jane Asher) y su interés amoroso revolucionario, pero se pone el énfasis en el lujo corrupto, con Price moviendo el bigote y las cejas con cinismo cansado y elegante, mientras la Muerte invade su baile y esparce el contagio en una danza de ecos bergmanianos. El director de fotografía Nicolas Roeg tiene permiso para añadir florituras de cosecha propia, incluyendo largos travelings a través de una sucesión de habitaciones pintadas con diferentes colores (una imagen del relato), con efectos sorprendentes de osada sensualidad. Patrick Magee va vestido de mono y es quemado vivo por un bufón enano (préstamo del *Hop-Frog* de Poe), y Hazel Court se marca al rojo vivo su generoso escote en tributo a Satán antes de ser asesinada por un halcón. **KN**

Antes de la revolución Bernardo Bertolucci, 1964
Prima della rivoluzione

Italia (Cineriz, Iride), 115 min, b/n
Idioma italiano
Guión Gianni Amico, Bernardo Bertolucci
Fotografía Aldo Scavarda
Música Ennio Morricone, Gino Paoli, Aldo Scavarda
Música adaptada Giuseppe Verdi
Intérpretes Evelina Alpi, Gianni Amico, Adriana Asti, Cecrope Barilli, Francesco Barilli, Amelia Bordi, Salvatore Enrico, Guido Fanti, Iole Lunardi, Antonio Maghenzani, Allen Midgette, Morando Morandini, Goliardo Padova, Cristina Pariset, Ida Pellegri

Antes de la revolución, de Bernardo Bertolucci, es una película sorprendente. Cuando uno cae en la cuenta de que el director solo tenía 22 años en la época de su realización, parece un milagro. Una transposición de *La cartuja de Parma* de Stendhal a los tiempos modernos, cuenta la historia de un joven, Fabrizio (Francesco Barilli), y su amor desesperado por su tía Gina (Adriana Asti), diez años mayor que él.

No se trata de una historia militante de lucha heroica revolucionaria, sino de una elegía a esas vidas burguesas condenadas debido a que se desarrollan antes de la revolución. La historia es sencilla: Fabrizio, a punto de llegar a la edad adulta, tiene una vida trazada según las normas de la clase media de su ciudad. Después, cuando su amigo Agostino (Allen Midgette) muere ahogado, empieza a mirar el futuro con grandes dudas, al tiempo que inicia una relación tempestuosa con Gina. La última parte de la película, que contrasta el futuro esbozado por el profesor comunista de Fabrizio con el del amigo de Gina que está a punto de perder su propiedad hereditaria, deja claro que Fabrizio es incapaz de vivir en el futuro y en el pasado, sino solo en un presente inseguro. *Antes de la revolución* es un retrato perfecto de la generación que iba a abrazar los ideales revolucionarios a finales de los años sesenta, y un retrato asombroso de Parma, la ciudad natal de Bertolucci. **CM**

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú

Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying and Love the Bomb

Stanley Kubrick, 1964

1964

GB (Hawk), 93 min, b/n
Idioma inglés
Producción Stanley Kubrick, Victor Lyndon
Guión Terry Southern, Stanley Kubrick, basado en la novela *Red Alert* de Peter George
Fotografía Gilbert Taylor
Música Laurie Johnson
Intérpretes Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, James Earl Jones, Tracy Reed, Jack Creley, Frank Berry, Robert O'Neil, Glenn Beck, Roy Stephens, Shane Rimmer, Hal Galili
Nominaciones al Oscar Stanley Kubrick (director), Stanley Kubrick (mejor película), Stanley Kubrick, Peter George, Terry Southern (guión) Peter Sellers (actor)

«¡Caballeros, no pueden pelear aquí! ¡Esta es la Sala de Guerra!»

Presidente Merkin Muffley (Peter Sellers)

i

El caché de Sellers era de 1 millón de dólares, el 55 por ciento del presupuesto, lo que motivó el sarcasmo de Kubrick: «Tengo tres por el precio de seis».

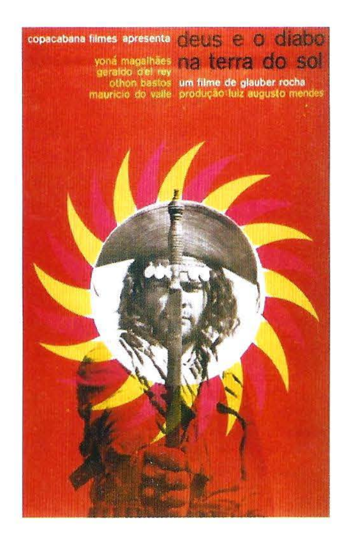
¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú es una brillante comedia negra que funciona como sátira política, farsa de intriga y sermón sobre los peligros de la tecnología. Cuando un fanático general estadounidense lanza un ataque nuclear contra la URSS, el presidente ha de destituir a los atacantes y calmar a los rusos, al tiempo que debe vérselas con sus consejeros y un científico demente. El argumento procedía de una novela muy seria del oficial de la RAF Peter George, publicada en *Estados* Unidos como *Red Alert* y en el Reino Unido como *Two Hours to Doom*. A Kubrick le encantaba, pero pensaba que la gente estaba tan abrumada por la amenaza de la aniquilación, que se negarían a ir a ver una película o un documental sobre el tema. En consecuencia, sorprendió al público con una obra que trataba la perspectiva real del exterminio global con humor hilarante y un tratamiento provocador cercano al comic.

Kubrick y el guionista Terry Southern crearon una serie de personajes grotescos cuyas absurdas fijaciones, teniendo en cuenta su incongruencia, atacaban el fondo realista del asunto. La información acerca de un ingenio nuclear capaz de provocar un cataclismo es real, así como el funcionamiento del Mando Aéreo Estratégico y los procedimientos de los B-52.

Hay solo tres emplazamientos, cada uno de los cuales sufre un fallo en las comunicaciones. En la base de la Fuerza Aérea de Burpelson, el maníaco general Jack D. Ripper (Sterling Hayden), obsesionado con los fluidos corporales y las conspiraciones comunistas, se salta el protocolo de seguridad y ordena que un bombardero aniquile a los «Rojos», encarcelando al horrorizado oficial de la RAF Lionel Mandrake (Peter Sellers). A bordo del bombardero, llamado en código Colonia Leprosa, el testarudo comandante T.J. «King» Kong (Slim Pickens) y su tripulación (incluido James Earl Jones en su debut) sufren problemas con la radio e ignoran los frenéticos esfuerzos por ponerse en contacto con ellos. En la Sala de Guerra del Pentágono, el presidente Merkin Muffley (Peter Sellers), el desaforado general Buck Turgidson (George C. Scott), el embajador soviético de Sadesky (Peter Bull) y el enloquecido doctor Strangelove (otra vez Sellers, en un guiño de Kubrick al científico loco de *Metrópolis* Rotwang) se reúnen en un intento inútil por detener el holocausto.

Las tres interpretaciones de Sellers ya son leyenda, pero todo el conjunto da una clase magistral de gesticulación exagerada. Hay dos imágenes inolvidables: Kong a lomos de una bomba H, gritando mientras desciende como si montara a caballo, y el enloquecido doctor Strangelove, incapaz de impedir que su brazo mecánico haga el saludo nazi. Cada visionado nos recuerda que el filme está lleno de diálogos hilarantes, y el presidente Muffley hablando por el teléfono rojo con Moscú, revelando al primer ministro soviético que uno de sus comandantes ha «cometido una estupidez», se ha convertido en un monólogo clásico. Kubrick regresaría a la amenaza potencial de la dependencia de los ordenadores en *2001: una odisea del espacio*, pero nunca nos hizo reír tanto en ninguna otra película. **AE**





Dios y el diablo en la tierra del sol

Deus e o diabo na terra do sol

Glauber Rocha, 1964

Tras asistir a un primer pase de la película *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha, se oyó decir a un crítico brasileño, maravillado: «Oh, Dios mío, Eisenstein ha resucitado..., ¡y es brasileño!». Nacido en Bahía, el estado brasileño del noreste de Brasil conocido como la cuna de la cultura afrobrasileña, Glauber creció fascinado por el misticismo y los westerns estadounidenses. A los veinte años, se trasladó a Río de Janeiro, donde no tardó en trabar amistad con un grupo de jóvenes cinéfilos que luego fundarían el influyente movimiento del *Cinema Novo*.

Atraído como muchos de su generación al radicalismo político, Glauber quiso explorar en *Dios y el diablo en la tierra del sol* las relaciones entre el cambio histórico y la violencia. La historia brasileña se ha visto libre (por suerte) de agitaciones violentas. Todas las transiciones importantes (de colonia a imperio, de imperio a Primera República, y así sucesivamente) han derramado poca sangre.

Rocha se concentra en ejemplos de rebelión popular acaecidos en territorios remotos de Brasil. Después de matar a su abusivo patrón, Manoel (Geraldo del Rey) huye con su esposa Rosa (Yoná Magalhães) a las áridas tierras conocidas como el *sertão*. Se encuentran con Sebastiao (Lidio Silva), un místico negro que predica la inminencia de un levantamiento milenario que «transformará el mar en tierra y la tierra en mar». Rosa mata a Sebastiao, y sus seguidores son abatidos por el rifle de Antonio das Mortes (Mauricio do Valle), una misteriosa figura contratada por la Iglesia y los terratenientes. Después, Manoel y Rosa conocen a Corisco (Othon Bastos), el «demonio» rubio que es el último *cangaceiro* superviviente, bandidos ataviados con indumentarias extravagantes que adquirieron un aura similar a la de Robin de los Bosques en el imaginario popular. Al final, Das Mortes también le da caza, pero Manoel y Rosa continúan huyendo, todavía rebeldes pero ahora conscientes de que ni el bandidismo ni el misticismo pueden satisfacer sus necesidades.

Rodada en un áspero blanco y negro que consigue dar la impresión de que la pantalla brilla a causa del calor, *Dios y el diablo en la tierra del sol* comunica la sensación de que la película, así como el país que retrata, está a punto de estallar. **RP**



Brasil (New Cinema, Copacabana, Luiz Augusto Mendes), 110 min, b/n
Idioma portugués
Producción Luiz Paulino Dos Santos, Luiz Augusto Mendes
Guión Walter Lima Jr., Glauber Rocha, Paulo Gil Soares
Fotografía Waldemar Lima
Música Sérgio Ricardo, Glauber Rocha
Intérpretes Othon Bastos, Billy Davis, Geraldo Del Rey, Sonia Dos Humildes, Maurício do Valle, João Gama, Mário Gusmão, Yoná Magalhães, Marrom, Antonio Pinto, Maria Olívia Rebouças, Milton Rosa, Regina Rosenburgo, Roque Santos, Lidio Silva

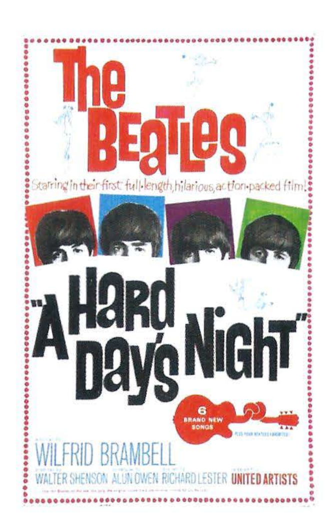
«La fusión de elementos europeos y afrobrasileños..., sorprendentemente original y poética, transmite la esperanza y la desesperación de los oprimidos.»

Ted Shen, *Chicago Reader*, 1985

i

El nombre de Glauber Rocha se inspira en el del científico alemán Johann Rudolf Glauber, descubridor del sulfato sódico.

1964



GB (Proscenium), 87 min, b/n
Idioma inglés
Producción Walter Shenson
Guion Alun Owen
Fotografía Gilbert Taylor
Música George Harrison, John Lennon, George Martin, Paul McCartney
Intérpretes John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Wilfrid Brambell, Norman Rossington, John Junkin, Victor Spinetti, Anna Quayle, Deryck Guyler, Richard Vernon, Edward Malin, Robin Ray, Lionel Blair, Alison Seebohm
Nominaciones al Oscar Alun Owen (guión), George Martin (banda sonora)

«Ninguno de nosotros es buen actor, pero estamos contentos con la película, teniendo en cuenta que es la primera. Podría haber sido mucho peor.»

George Harrison, 1964

i

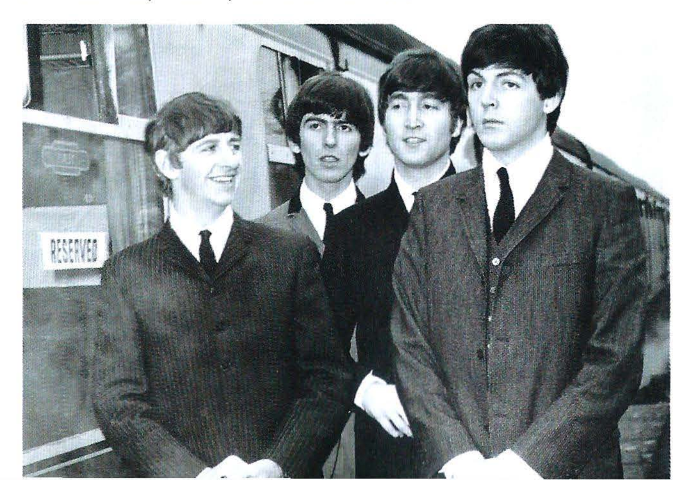
El nombre de la banda no aparece en ningún momento en la cinta, aunque el título provisional era *The Beatles*.

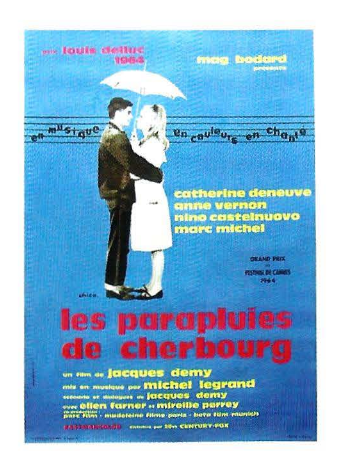
¡Qué noche la de aquel día! Richard Lester, 1964
A Hard Day's Night

Descrita por un entusiasmado crítico del *Village Voice* como «el *Ciudadano Kane* de las películas pop», la comedia de Richard Lester protagonizada por los Beatles y su música puede que no sea eso (aunque es más divertida), pero cambió la forma de las películas de música pop para siempre. Con un guión ingenioso, realista desde un punto de vista social, escrito por el dramaturgo de Liverpool Alun Owen, y rastros de las influencias surrealistas inglesas de Lester (había trabajado con los Goons, los ídolos cómicos de los años cincuenta de los Beatles), *¡Qué noche la de aquel día!* retrata un día en la vida de un sensacional grupo juvenil y lo convierte en algo emocionante. La cámara sigue a los Beatles (que interpretan una versión reconocible de sí mismos) a lo largo de un típico día: perseguidos por admiradoras, holgazaneando, contestando a estúpidas preguntas de la prensa y, al final, actuando. Lester dio a los cuatro miembros de la banda bastante trabajo, sobre todo a Ringo Starr, cuya conmovedora escena en un camino de sirga con un niño se vio realzada por la monumental resaca de Starr.

Lennon, McCartney, Harrison y Starr aparecen como jóvenes inteligentes, agradables y algo rebeldes quienes, en la tradición de los dramas realistas del norte de Gran Bretaña, son naturales, faltos de pretensiones y proclives a distinguir la falsedad de los demás («Luché en la guerra por gente como ustedes», dice un veterano a Starr, quien contesta: «Apuesto a que se ha arrepentido de haber ganado»). Este constante rechazo de casi todo (productores de televisión, publicitarios, la autoridad en general) podría haber envejecido mal de no existir el contraste con la fuerza y el encanto asombrosos de la música del grupo. Esta combinación funcionó tal como se pretendía, una inyección de propaganda no solo para los Beatles, sino también para la tan glorificada en aquel momento «generación más joven».

Si bien no se puede responsabilizar directamente a *¡Qué noche la de aquel día!* de inventar la contracultura, desahuciar al viejo Hollywood y terminar la guerra de Vietnam, fue vista, asimilada y reverenciada por una multitud de talentos artísticos futuros, sobre todo en Estados Unidos, donde esa generación más joven consideró la película liberadora. Las canciones, además, son fantásticas. **KK**





Francia/República Federal de Alemania (Beta, Madeleine, Parc), 87 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Mag Bodard
Guión Jacques Demy
Fotografía Jean Rabier
Música Michel Legrand
Intérpretes Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel, Ellen Farner, Mireille Perrey, Jean Champion, Pierre Caden, Jean-Pierre Dorat, Bernard Fradet, Michel Benoist, Philippe Dumat, Dorothée Blank, Jane Carat, Harald Wolff
Nominaciones al Oscar Francia (mejor película de habla no inglesa), Jacques Demy (guión), Michel Legrand, Jacques Demy (banda sonora), Michel Legrand (banda sonora), Michel Legrand, Jacques Demy (canción)
Festival de Cannes Jacques Demy (Palma de Oro y premio OCIC, junto con *Vidas secas*)

«Pienso que siempre tendré una relación especial con Los paraguas de Cherburgo, *puesto que para mí fue algo muy, muy especial.»*

Catherine Deneuve, 2005

Los paraguas configuran la trilogía romántica de Demy, con *Lola* (1961), y *Las señoritas de Rochefort* (1967).

Los paraguas de Cherburgo Jacques Demy, 1964

Les parapluies de Cherbourg

Desde hace mucho, el público cinematográfico se ha vuelto hacia el musical como una forma definitiva de escapismo. Imaginación, emociones tan fuertes que las simples palabras son incapaces de expresar, personajes inpiradores que se ponen a cantar y bailar de repente.

Los personajes que protagonizan el musical de Jacques Demy titulado *Los paraguas de Cherburgo* no son una excepción, pero el más entusiasta de los dramas de Demy incorpora música y baile no al servicio del escapismo, sino de la realidad. El efecto resulta tan fascinante como conmovedor.

Y sin embargo, *Los paraguas de Cherburgo* se diferencia de casi todos los musicales en el sentido de que todos los diálogos son cantados, adaptados a la banda sonora de Michel Legrand. El efecto es tan hipnótico como hermoso. La música incesante nos arrastra todavía más al fondo de la desoladora historia, y las canciones permiten maravillosas interpretaciones del reparto.

Catherine Deneuve encarna a Geneviève Emery, una joven enamorada de un mecánico llamado Guy (Nino Castelnuovo); ambos se prometen amor eterno. Después, Guy se va a la guerra y Geneviève descubre que está embarazada. La convencen de que acepte el matrimonio que le propone un rico joyero (Marc Michel) cliente de la tienda de su madre, cuyo amor por Geneviève es tan grande que promete educar al niño como si fuera suyo.

El dilema emocional de Geneviève está imbuido del máximo patetismo, y la única vez que vuelve a saber de Guy, su verdadero amor, tu corazón se rompe con el de ella. No obstante, Jacques Demy nunca permite que la película caiga en el sentimentalismo. La escena final es inmensamente conmovedora, pero no manipula al espectador, y si bien la música cumple su función, dirigiendo y reflejando los sentimientos de los personajes, nunca peca de sensiblera.

La triste sensación de inevitabilidad que impregna *Los paraguas de Cherburgo* explica en parte su enorme atractivo. Demy, como casi todo el mundo, comprendía que en el mundo real no todas las historias tienen final feliz, y gracias a su gran reparto (en especial la bella y convincente Deneuve) fue lo bastante hábil para comunicar esa certeza con inmensa honestidad, magia y madurez. **JKl**





Gertrud Carl Theodor Dreyer, 1964

Dinamarca (Palladium), 119 min, b/n
Idioma danés
Producción Jørgen Nielsen
Guión Carl Theodor Dreyer, de la obra de Hjalmar Söderberg
Fotografía Henning Bendtsen
Música Jørgen Jersild, Grethe Risbjerg Thomsens
Intérpretes Nina Pens Rode, Bendt Rothe, Ebbe Rode, Baard Owe, Axel Strøbye, Karl Gustav Ahlefeldt, Vera Gebuhr, Lars Knutzon, Anna Malberg, Edouard Mielche
Festival de Cannes Carl Theodor Dreyer (premio FIPRESCI)

En *Gertrud*, su última película, Carl Dreyer lleva a su culminación lógica el proceso de refinamiento o atenuación que había perseguido durante cuarenta años. La película tiene una atmósfera de serena renunciación, pero al mismo tiempo es muy moderna.

Gertrud es la adaptación de una obra de 1906 escrita por el dramaturgo sueco Hjalmar Söderberg, cuya heroína está basada en una mujer con la que había mantenido una apasionada relación. La adaptación de Dreyer purga la obra de sus elementos más misóginos y presenta a Gertrud como una idealista erótica, una mujer que solo aceptará el amor en sus propios términos. Tres hombres (su marido, un poeta y un joven músico) la aman, pero como ninguno antepone su amor por ella a todo lo demás, les rechaza, y prefiere vivir célibe en París. En un epílogo, vieja y sola, anuncia su epitafio: «He conocido el amor».

Dreyer filma la película con contención hipnótica. Con casi dos horas de duración, posee menos de noventa planos. Durante largos períodos, la cámara se mantiene inmóvil en plano medio, observando a dos personas que hablan. Los personajes, aunque impulsados por potentes pasiones, amor y desesperación, apenas alzan la voz. Hay pocos platós y solo una escena en exteriores. Los decorados se reducen a lo básico. De los grandes directores, tal vez solo Ozu se atrevió a una economía estilística tan austera. Cuando se estrenó en París, *Gertrud* fue recibida con incomprensible hostilidad tanto por la prensa como por el público. Desde entonces, ha sido reconocida como el último testamento lapidario de uno de los cineastas más individuales. **PK**

i

El filme es muy fiel a la obra original, pero el epílogo fue escrito por Dreyer.

Mary Poppins Robert Stevenson, 1964

EE.UU./GB (Walt Disney) 139 min, color
Producción Bill Walsh, Walt Disney
Guión Stirling Bill Walsh, Don DaGradi, basado en la novela de P.L. Travers
Fotografía Edward Colman
Música Richard M. Sherman, Robert B. Sherman
Intérpretes Julie Andrews, Dick Van Dyke, David Tomlinson, Glynis Johns, Hermione Baddeley, Reta Shaw, Karen Dotrice, Matthew Garber, Elsa Lanchester, Arthur Treacher, Reginald Owen, Ed Wynn, Jane Darwell
Oscar Julie Andrews (actriz), Peter Ellenshaw, Hamilton Luske, Eustace Lycett (efectos visuales), Cotton Warbutton (montaje), Richard M Sherman, Robert B Sherman (canción), Richard M Sherman, Robert B Sherman (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Caroll Clark, William H. Tuntke, Emile Kuri, Hal Gausman (dirección artística), Edward Colman (fotografía), Tony Walton (vestuario), Robert Stevenson (director), Irwin Kostal (adaptación musical), Walt Disney, Bill Walsh (mejor película), Robert O Cook (sonido), Bill Walsh, Don DaGradi (adaptación)

Walt Disney ya había intentado en 1938 adquirir los derechos de los libros de Mary Poppins. Su autor, P. L. Travers, había rechazado sistemáticamente sus ofertas, pero Disney insistió, prueba inequívoca de su olfato comercial. Después de obtener el permiso de Travers, quien se reservó los derechos de revisión del guión, Disney convirtió la obra en uno de los clásicos más queridos de Hollywood, y uno de sus mayores éxitos de taquilla.

Ambientada en una estilizada atmósfera de la Inglaterra eduardiana, y con algunas secuencias que mezclan de forma novedosa la acción en vivo y los efectos especiales, el filme es protagonizado por Julie Andrews como la canguro al servicio de la acaudalada familia Banks. La acción está salpicada de pegadizos números musicales a cargo de los hermanos Sherman; entretanto, Andrews se las arregla para devolver a unos padres bienintencionados y negligentes el cariño de sus hijos, con ayuda de amigos como el despreocupado deshollinador Bert (Dick Van Dyke, un cockney de lo más malicioso).

El éxito de *Mary Poppins* radica en su capacidad para atraer a un «público familiar», un segmento que los estudios de Hollywood daban prácticamente por perdido ante el avance de la televisión. Una audiencia que se rendiría de nuevo a los pies de Julie Andrews con *Sonrisas y lágrimas* (1965), que la encasilló definitivamente en un género tan sano como trasnochado. **EL**

Onibaba Kaneto Shindô, 1964
(El demonio)

Japón (Kindai Eiga Kyokai, Toho, Tokyo Eiga), 103 min, b/n
Idioma japonés
Producción Hisao Itoya, Tamotsu Minato, Setsuo Noto
Guión Kaneto Shindô
Fotografía Kiyomi Kuroda
Música Hikaru Hayashi
Intérpretes Nobuko Otowa, Jitsuko Yoshimura, Kei Sato, Jukichi Uno, Taiji Tonoyama, Somesho Matsumoto, Kentaro Kaji, Hosui Araya

Plasma una historia de horror sin límites desde la perspectiva de sus perdedores. De paso, efectúa una apasionada declaración alegórica sobre la vida entre la escasez y el antagonismo de clase y sexo, y también pone al descubierto los impulsos psicológicos que sustentan el género de terror.

El argumento se centra en dos campesinas, una madre (Nobuko Otowa) y su nuera (Jitsuko Yoshimura), que sobreviven a una guerra medieval a base de matar a samurais extraviados y vagabundos, y vendiendo su armadura a cambio de comida. Un día, un samurai con una máscara aterradora entra en la cabaña de la anciana y le pide que le enseñe a orientarse a través de los cañaverales circundantes. Obsesionada con el deseo de ver su cara, le mata, le quita la máscara y ve el rostro de un japonés víctima de la bomba atómica (*hibakusha*).

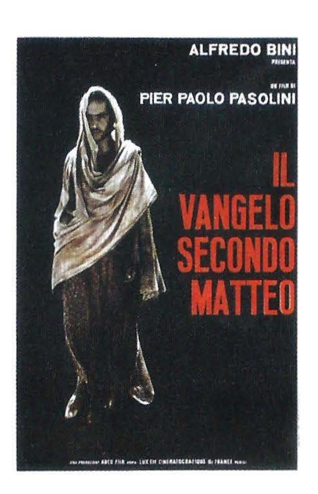
La anciana empieza a utilizar la máscara, y en una terrorífica escena descubre que ha quedado fija a su cara. La mujer más joven abre a regañadientes la máscara con un hacha y descubre el rostro ensangrentado y torturado de un *hibakusha* vivo, del cual huye asqueada. La película termina con tres planos repetidos de la anciana corriendo detrás de la joven, gritando: «No soy un demonio, soy un ser humano».

Al transformar la máscara demoníaca en un objeto que oculta el rostro desfigurado del hibakusha (un grupo de gente estigmatizada en el Japón posterior a la Segunda Guerra Mundial), Shindô relaciona con brillantez la convención genérica con los horrores reales de su país. **Jke**

El evangelio según san Mateo

Il vangelo secondo Matteo

Pier Paolo Pasolini, 1964



Francia/Italia (Arco, Lux), 137 min, b/n
Idioma italiano
Producción Alfredo Bini
Guión Pier Paolo Pasolini
Fotografía Tonino Delli Colli
Música Luis Enríquez Bacalov
Intérpretes Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini, Marcello Morante, Mario Socrate, Settimio Di Porto, Alfonso Gatto, Luigi Barbini, Giacomo Morante, Giorgio Agamben, Guido Cerretani, Rosario Migale, Ferruccio Nuzzo, Marcello Galdini, Elio Spaziani
Nominaciones al Oscar Luigi Scaccianoce (dirección artística), Danilo Donati (vestuario), Luis Enríquez Bacalov (banda sonora)
Festival de Venecia Pier Paolo Pasolini (premio OCIC, premio especial del jurado, junto con *Gamlet*, nominación al León de Oro)

«Captura la imaginación histórica y psicológica como ninguna otra cinta religiosa lo haya hecho jamás.»

Alexander Walker,
Evening Standard

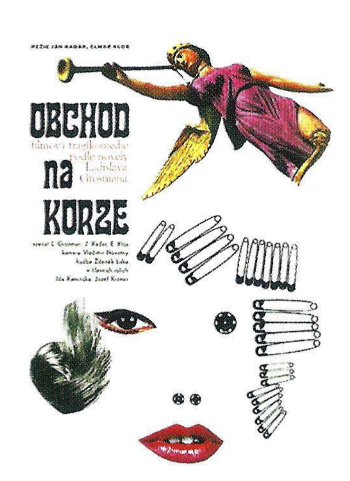
i

La película fue filmada en la ciudad de Matera, utilizada más tarde por Mel Gibson para *La pasión de Cristo* (2004).

Esta obra temprana de Pier Paolo Pasolini, que bebe con libertad de las tradiciones religiosa, marxista y neorrealista, cambiará para siempre vuestra concepción de la epopeya bíblica. Pasolini era crítico de cine, escritor y teórico político antes de que empezara a rodar películas, y muchas de sus producciones cargan con el peso de sus ambiciones intelectuales. En esta película, relativamente sencilla, ambientada en el paisaje del sur de Italia, Pasolini utiliza decorados mínimos y encuadres sencillos para crear un retrato convincente de la era bíblica. Pasolini se vale de actores no profesionales (Enrique Irazoqui, que encarna a Jesús, era estudiante antes de conseguir el papel) y describe a los discípulos como un grupo de jóvenes socialmente comprometidos, que intervienen en una causa revolucionaria. La juventud e inexperiencia de los actores transmite la naturaleza tenue del bisoño movimiento cristiano, como algo inseguro que aún no se ha formado; como si Pasolini quisiera borrar dos mil años de dogma y tradición para examinar de nuevo los Evangelios.

Pasolini toma prestado de otras artes para elevar esta historia, contada e interpretada con sencillez, al reino espiritual. Con pocos diálogos, sitúa a sus personajes en primeros planos icónicos que recuerdan el retratismo religioso medieval. Alternando con primeros planos hay planos medios y largos que recuerdan las obras de Peter Bruegel, y sitúan la historia de Cristo en un contexto inmediato. La música, que abarca desde misas de Bach y Mozart hasta blues, imparte un significado extra, una técnica astuta para manejar al inexperto reparto, que en algunos momentos parece demasiado frío. Pasolini logra crear una película conmovedora y convincente sobre el Evangelio, al tiempo que presenta una crítica marxista del cristianismo. Sin atacar visceral e intelectualmente al espectador como en sus últimas películas, la cinta constituye una excelente introducción a la obra de este gran cineasta. **RH**





La tienda en la Calle Mayor Ján Kadár, Elmar Klos, 1965

Obchod na korze

Checoslovaquia (Barrandov), 128 min, b/n
Idioma checo, eslovaco
Producción Jordan Balurov, M. Broz, Frantisek Daniel, Karel Feix, Jaromír Lukás
Guión Ladislav Grosman, Ján Kadár, Elmar Klos
Intérpretes Ida Kaminska, Jozef Kroner, Hana Slivková, Martin Holly, Adám Matejka, Frantisek Zvarík, Mikulas Ladizinsky, Martin Gregor, Alojz Kramar, Gita Misurova, Frantisek Papp, Helena Zvaríková, Tibor Vadas, Eugen Senaj, Luise Grossova
Oscar Checoslovaquia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Ida Kaminska (actriz)
Festival de Cannes Jozef Kroner, Ida Kaminska (mención especial-actuación)

Tal vez el drama más conmovedor realizado sobre el Holocausto, *La tienda en la Calle Mayor*, de Ján Kadár y Elmar Klos, trata de la moralidad y la responsabilidad individuales en el contexto de una sociedad totalitaria, un tema cuyo tono provocador no pasó inadvertido a los censores oficiales checos. Si bien gira en torno a las inevitables preguntas humanas suscitadas por la relación entre judíos y gentiles en la Checoslovaquia ocupada por los nazis, el filme descubre una esperanza utópica para la felicidad colectiva en el seno de una profunda desesperación. El protagonista, Tono (Jozef Kroner) es un carpintero de un pueblo cuyo peor problema es su quejumbrosa esposa Evelyna (Hana Slivková), siempre empujándole a ganar más dinero colaborando con los alemanes, al igual que su repugnante cuñado Marcus (Frantisek Zvarík).

Tono, quien considera poco atractivas estas esperanzas de ascensión social, accede a ser nombrado «controlador ario» de una pequeña tienda judía regentada por una anciana algo senil, la señora Lautmann (Ida Kaminska). Tono descubre que la tienda no es rentable y que la viuda recibe el apoyo de otros judíos de la ciudad, quienes no tardan en contratar a Tono para que cuide de ella. Por primera vez en su vida, Tono ha de pasar tiempo con judíos, y la extraña pareja no tarda en intimar. Pero pronto llega la orden de que los judíos han de empaquetar sus pertenencias para ser transportados a un campo de trabajo. Al principio, Tono intenta convencer a la anciana, que no entiende nada, de que se una a los demás judíos, pero ella se resiste, y Tono, confuso y presa del pánico, decide encerrarla en un armario hasta que haya terminado la deportación, con la esperanza de que al final se salven los dos. No obstante, el modo rudo con que trata a la mujer provoca su muerte. Al descubrir el cuerpo sin vida de la señora Lautmann, Tono se siente abrumado por la culpa. Pasa un lazo alrededor de su cuello y se ahorca.

Tono es una especie de hombre corriente que, indiferente al juego de las ideologías que le rodea, descubre que las circunstancias le fuerzan a elegir y actuar. Cuando actúa, asume responsabilidad, y al sentirse culpable, también tiene una visión de una comunidad que trasciende la ideología y el sectarismo. Con una interpretación y puesta en escena bellísimas, *La tienda en la Calle Mayor* es una de las obras maestras del renacimiento checo. **RBP**

«¿Qué puedo hacer? ¿Qué? No soy nadie. Un cero.»

Tono (Jozef Kroner)



i

La tienda en la Calle Mayor fue la primera cinta checoslovaca en ganar un Oscar.



EE.UU. (MGM, Sostar), 197 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Arvid Griffen, David Lean, Carlo Ponti
Guión Robert Bolt, basado en la novela de Boris Pasternak
Fotografía Freddie Young
Música Maurice Jarre
Intérpretes Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Rod Steiger, Alec Guinness, Tom Courtenay, Siobhan McKenna, Ralph Richardson, Rita Tushingham, Jeffrey Rockland, Tarek Sharif, Bernard Kay, Klaus Kinski, Gérard Tichy, Noel Willman
Oscar Robert Bolt (guión), John Box, Terence Marsh, Dario Simoni (dirección artística), Freddie Young (fotografía), Phyllis Dalton (vestuario), Maurice Jarre (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Carlo Ponti (mejor película), David Lean (director), Tom Courtenay (actor de reparto), Norman Savage (montaje), A.W. Watkins, Franklin Milton (sonido)
Festival de Cannes David Lean (nominación a la Palma de Oro)

«Si la gente ama la poesía, ama a los poetas. Y nadie ama más la poesía que un ruso.»

Yevgraf Zhivago (Alec Guinness)

i

Aunque vapuleado por la crítica, el filme adquirió más fama que el resto de la obra de David Lean.

Doctor Zhivago David Lean, 1965

Tal vez la epopeya más grande jamás filmada, la película de David Lean sobre la novela de Boris Pasternak documenta el malestar de la sociedad rusa a principios del siglo XX: los desastrosos efectos de la Primera Guerra Mundial, así como la revolución que destruyó el viejo orden, solo para entregar Rusia a las agonías, primero de una guerra civil, y después, del desorden y la inseguridad política incesantes.

El guión de Robert Bolt comprime la extensa narración de *Doctor Zhivago*, que se narra en flashback desde la perspectiva de los años treinta y una época de transformación económica y social continuadas. Zhivago (Omar Sharif) es un médico de buena familia cuya vocación es la poesía. Se casa con su novia de la infancia, Tonya (Geraldine Chaplin), antes de partir a la guerra. Allí conoce a Lara (Julie Christie), el gran amor de su vida, casada con un revolucionario importante.

Después de la revolución, la familia de Zhivago sufre, y se ve obligado a trabajar como oficial médico para una banda bolchevique durante la guerra civil. Por fin escapa, pero descubre que su familia ha huido a París para evitar el encarcelamiento o algo peor. Encuentra a Lara, los dos viven juntos, y durante ese tiempo escribe su mejor poesía. Sin embargo, los dos amantes han de separarse, y nunca más volverán a verse.

Si bien se trata de una conmovedora historia de amor, con Christie y Sharif muy creíbles como la desventurada pareja, *Doctor Zhivago* es tal vez memorable por sus magníficas secuencias: el ataque de los cosacos esgrimiendo espadas contra un grupo de manifestantes, el interminable viaje en tren a través del país padecido por la familia de Zhivago, el paisaje invernal que Zhivago ha de cruzar para reunirse con Lara en una finca campestre desierta. Lean manejó con maestría el reparto internacional de actores famosos, con excelentes interpretaciones de Tom Courtenay y Rod Steiger en papeles secundarios.

La fotografía de Freddie Young evoca la inmensidad y salvaje belleza del paisaje ruso, y la banda sonora de Maurice Jarre complementa la historia de manera admirable.

Doctor Zhivago fue un éxito de taquilla, y ha continuado atrayendo a muchos espectadores en posteriores pases televisivos, con sus personajes memorables, acción trepidante y conmovedora descripción de importantes acontecimientos históricos. **RBP**



El juego de la guerra Peter Watkins, 1965
The War Game

GB (BBC), 48 min, b/n
Idioma inglés
Guión Peter Watkins
Fotografía Peter Bartlett
Intérpretes Michael Aspel, Peter Graham
Oscar Peter Watkins (documental)
Festival de Venecia Peter Watkins (premio especial)

Una hipótesis sobre el resultado de un ataque nuclear contra Gran Bretaña, *El juego de la guerra* fue prohibida por la BBC-TV, pese a que la había producido, en teoría porque (entre otras razones afirmadas o insinuadas) «era demasiado horripilante para emitirla». *El juego de la guerra* se convirtió en una *cause célèbre* y ganó un Oscar, y sigue siendo la película más conocida de Peter Watkins.

La película mezcla escenas filmadas, al parecer, por un equipo de noticieros, con otras rodadas al estilo documental (una sola cámara, en mano, con la luz disponible) en situaciones que contradicen la presencia de la cámara. El narrador en off (que utiliza una voz neutra típica de la BBC) habla a veces como si los acontecimientos ya hubieran tenido lugar, proporcionando fechas y horas en pasado, y luego cambia sin previo aviso a un modo informativo, o del estilo de «si los planes de evacuación se hubieran cumplido, escenas como estas serían inevitables», o «así serían los dos últimos minutos de paz de Gran Bretaña». El juego sin restricciones de Peter Watkins con las estrategias narrativas proporciona a la película una angustia tan sobrecogedora como sus imágenes de destrucción. *El juego de la guerra* es un *tour de force* que no ha perdido su poder de horrorizar desde que fue estrenada. **Cfu**

Olimpíada de Tokio Kon Ichikawa, 1965
Tokio Orimpikku

Japón (Comité Organizador de la XVIII Olimpíada, Toho), 170 min, eastmancolor
Idioma japonés
Producción Suketaru Taguchi
Guión Kon Ichikawa, Yoshio Shirasaka, Shuntaro Tanikawa, Natto Wada
Fotografía Shigeo Hayashida, Kazuo Miyagawa, Shigeichi Nagano, Kenichi Nakamura, Tadashi Tanaka
Música Toshirô Mayuzumi
Intérpretes Abebe Bikila, Jack Douglas

El documental de Kon Ichikawa sobre los Juegos Olímpicos de 1964 elevó el nivel artístico de este tipo de películas hasta cotas no alcanzadas hasta entonces, y no ha dejado de ser imitado. Empieza con un sol naciente y se cierra de la misma manera, con material añadido de ceremonias japonesas relacionadas con las banderas. En la mezcla encontramos acontecimientos famosos y poco conocidos, con escapadas ocasionales que espían a espectadores fascinados o visitan los lugares de Tokio más en boga.

No obstante, el punto fuerte de Ichikawa es añadir acción a la imagen. Los cuerpos se muestran representados mediante pies, glúteos y cuellos tensos, de manera que transforma el esfuerzo físico en la misma gracia de la existencia. Los preparativos y la ejecución de las proezas atléticas nos hablan del propósito de la actividad, y como suele suceder en los documentales, la historicidad queda indeleble.

Se presta atención a determinadas técnicas, a veces imprecisas, o que hoy parecen obsoletas. Aun así, el elemento humano tiene cabida en *Olimpíada de Tokio*, y tal vez se impregna de sensualidad durante la final femenina de los 80 metros, cuando todo el sonido ambiental y la música acompañante enmudecen para dejar paso a los movimientos en cámara lenta. Las rótulas crujen. Los rostros se deforman. Los músculos se aflojan y tensan. En suma, son la esencia y la causa primordial del deporte transformadas en magia cinematográfica. **GC-Q**



Italia/Francia/República Federal de Alemania (Eichberg, Federiz, Francoriz, Rizzoli), 148 min, tecnicolor
Idioma italiano
Producción Angelo Rizzoli
Guión Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi
Fotografía Gianni Di Venanzo
Música Nino Rota
Intérpretes Giulietta Masina, Sandra Milo, Mario Pisu, Valentina Cortese, José Luis de Villalonga, Caterina Boratto, Sylva Koscina, Frederick Ledebur, Luisa Della Noce, Valeska Gert, Lou Gilbert, Silvana Jachino, Milena Vukotic, Fred Williams, Dany París
Nominaciones al Oscar Piero Gherardi (dirección artística, vestuario)

«No me interesa la clemencia que me ofrece, sino la salvación de mi alma.»

Giulietta (Giulietta Masina)

i

La cinta ganó un Globo de Oro a la mejor película en lengua extranjera en 1966.

Giulietta de los espíritus Federico Fellini, 1965

Giulietta degli spiriti

En nuestros días, la excelencia del trabajo con el color en la fotografía y el diseño de producción se juzgan en función de conseguir una paleta global matizada. En *Giulietta de los espíritus*, de Federico Fellini, el color es la excusa para crear un frenesí estético entre y dentro de las tomas: un cuadro en que todo es rojo y verde, por ejemplo, intercalado con otro de un blanco reluciente.

En su primera película en color, Fellini exploró las posibilidades con júbilo. Concebido como una parte de *Ocho y medio* (1963), profundiza en la psique de Giulietta, interpretada por la esposa de Fellini, Giulietta Masina. Enfrentada a un matrimonio incierto y un marido mujeriego (el filme es algo autobiográfico), Giulietta se extravía en un mundo muy erotizado de médiums, putas de clase alta y conocidos ricos. Las visiones espiritistas no tardan en atormentarla con la dicotomía entre su opresiva educación religiosa y la liberación o la satisfacción que busca.

Uno de los aspectos más extraordinarios es la absoluta modernidad del filme. Los rostros, la indumentaria y las actitudes no parecen trasnochadas. La película se adelanta a su época: Fellini ya había asimilado, y exagerado con afecto, las modas místicas de la era pop que florecerían en la cultura de la «nueva era», sobre todo en lo concerniente a las filosofías del «cuerpo y mente», porque se trata de una película que versa sobre el cuerpo y la mente como «vehículos de comunicación» surrealistas.

Si bien reprocharon a Fellini que utilizara mujeres para sus proyecciones narcisistas, Giulietta es su mejor personaje femenino. Masina aporta a los estrafalarios acontecimientos un asombro infantil y una vacilación y escepticismo naturales, que la convierten en una figura con la cual el espectador puede identificarse.

Desde el punto de vista estilístico, Fellini empezó a combinar aquí sus visiones oníricas con el arsenal tecnológico del mundo moderno (teléfonos, proyectores de cine, pantallas), transformando en sublimes las cosas mundanas, y en mundanas las cosas sublimes. Su cámara es un ojo errático, que a veces parece extraviarse: las incesantes entradas y salidas del cuadro, el ir y venir artístico de múltiples cuerpos, los repentinos momentos en que una imagen se revela como el punto de vista de Giulietta, todos estos artilugios, mecidos al ritmo de la colorida música de Nino Rota, digna de una feria ambulante, evocan una zambullida embriagadora en el reino del inconsciente. **AM**





La batalla de Argel Gillo Pontecorvo, 1965
La Battaglia di Algeri

Argelia/Italia (Casbah, Igor), 117 min, b/n
Idioma francés
Producción Antonio Musu, Yacef Saadi
Guión Gillo Pontecorvo, Franco Solinas
Fotografía Marcello Gatti
Música Ennio Morricone, Gillo Pontecorvo
Intérpretes Jean Martin, Yacef Saadi, Brahim Haggiag, Samia Kerbash, Tommaso Neri, Michele Kerbash, Ugo Paletti, Fusia El Kader, Franco Morici
Nominaciones al Oscar Italia (mejor película de habla no inglesa), Gillo Pontecorvo (director), Franco Solinas, Gillo Pontecorvo (guión)
Festival de Venecia Gillo Pontecorvo (premio FIPRESCI, nominación al León de Oro)

Gillo Pontecorvo, licenciado en Químicas convertido en periodista, que llegó a ser líder juvenil de la resistencia antifascista en Italia durante la Segunda Guerra Mundial, entró en el mundo del cine como documentalista. Volcó su intelecto, sus firmes convicciones políticas y su experiencia personal en este electrizante thriller político, que narra la sangrienta lucha de Argelia por independizarse de Francia. La acción transcurre entre 1954 y 1962, filmada con auténtico estilo de docudrama, interpretada por un elenco de actores no profesionales en su mayoría, y rodada y narrada a la manera de los noticiarios. Ganadora del prestigioso León de Oro en el Festival de Venecia, *La batalla de Argel* fue una de las películas italianas más influyentes de los años sesenta, y no ha perdido ni un ápice de su apasionada energía.

Si bien Pontecorvo contó con la colaboración económica del gobierno argelino (y no cabe duda del mensaje anticolonialista de la película), las escenas de atrocidades y venganzas, horripilantes y estremecedoras, son objetivas, retratan a los dos bandos en conflicto y el espantoso coste en vidas humanas. Es emocionante de principio a fin. Un *tour de force* especialmente escalofriante es la secuencia que sigue a mujeres de la casbah de Argel atravesando subrepticiamente controles y dejando bombas de fabricación casera, en la sala de espera de un aeropuerto, en una heladería, donde adolescentes franceses desprevenidos están bailando al son de canciones pop, víctimas de un desastre inminente. La banda sonora, soberbia y emotiva, fue compuesta por el propio Pontecorvo y el gran Ennio Morricone. **AE**

i

La película fue nominada dos veces para los Oscar, en 1966 y en 1968, algo inédito.

Sonrisas y lágrimas Robert Wise, 1965
The Sound of Music

EE.UU. (Fox, Argyle), 174 min, color Deluxe
Idioma inglés
Producción Robert Wise
Guión Ernest Lehman, Richard Rodgers, Oscar Hammerstein y basado en los libros de Howard Lindsay y Russel Crouse
Música Richard Rodgers, Irwin Kostal
Intérpretes Julie Andrews, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Richard Haydn, Peggy Wood, Charmian Carr, Heather Menzies, Nicholas Hammond, Duane Chase, Angela Cartwright
Oscar Robert Wise (mejor película), Robert Wise (director), William Reynolds (montaje), Irwin Kostal (banda sonora), James Corcoran, Fred Hynes (sonido)
Nominaciones al Oscar Julie Andrews (actriz), Peggy Wood (actriz de reparto), Boris Leven, Walter M. Scott, Ruby R. Levitt (dirección artística), Ted D. McCord (fotografía), Dorothy Jeakins (vestuario)

Es demasiado fácil cargarse el monumental éxito de Robert Wise, adaptación de la comedia musical de Rodgers y Hammerstein, protagonizado por monjas cantarinas y una pandilla de siete niños que se enfrentan al doble problema de un padre viudo, con absurdas costumbres disciplinarias, y la ascensión del régimen nazi en la Salzburgo de los años treinta. Sin embargo, no deberíamos subestimar la eficacia de los protagonistas (Julie Andrews como la monja convertida en institutriz, vivaz y excéntrica, y Christopher Plummer como el severo patriarca cuyo corazón ella derrite). También hay que tener en cuenta la precisión antisentimental del guión de Ernest Lehman, y la sólida y discreta experiencia de la dirección de Wise, en la que siempre queda patente su sensibilidad de montador a la estructura, el ritmo y las yuxtaposiciones coherentes.

Puede que ahora parezca trillada esa jubilosa toma desde un helicóptero sobre las cumbres montañosas, que desciende al fin sobre Andrews corriendo, hasta que empieza a cantar «Las colinas están vivas», pero solo se debe a que su eficacia para establecer un talante (y un significado, puesto que *Sonrisas y lágrimas* es una película en que música y fuerza vital están inextricablemente unidas) significa que ha sido muy imitada. Y no lo olvidemos: nos guste o no, esas melodías son inolvidables. **GA**

El hombre del cráneo rasurado
De man die zijn abr kort liet knippen
André Delvaux, 1965

Bélgica (BRT, Ministerie van Nationale Opvoeding en Kultuur), 94 min, b/n
Idioma flamenco
Producción Paul Louyet, Jos Op De Beeck
Guión Anna De Pagter, basado en la novela de Johan Daisne
Fotografía Ghislain Cloquet
Música Frédéric Devreese
Intérpretes Senne Rouffaer, Beata Tyszkiewicz, Hector Camerlynck, Hilde Uytterlinden, Annemarie Van Dijk, Hilda Van Roose, François Beukelaers, Arlette Emmery, Paul S'Jongers, Luc Philips, François Bernard, Vic Moeremans, Maurits Goossens

El hombre del cráneo rasurado es la película que permitió al cine belga entrar en el modernismo. El debut de André Delvaux señala también la aparición de un estilo cinematográfico personal procedente de Bélgica, el realismo mágico, una mezcla única de realidad y fantasía estremecedora, que trata de la melancolía surrealista de la vida cotidiana.

La película de Delvaux sigue una narrativa peculiar, desde la historia de amor al thriller de misterio, pasando por una exploración de la fina línea que separa la cordura de la locura. Govert Miereveld (Senne Rouffaer) es un profesor enamorado de una alumna que no tarda en desaparecer, dejándonos (y también a Govert) con la incógnita de si la ha asesinado. Mucho más que un simple relato de detectives, *El hombre del cráneo rasurado* es un estudio sobre la crisis de identidad del protagonista. Al mismo tiempo que Govert, nos damos cuenta paulatinamente de que ya no podemos confiar en lo que vemos u oímos, pues la realidad se convierte en sueño. Una escena crucial de la película es una autopsia rural, mezcla de realismo, revulsión y alienación onírica.

Desde el punto de vista estilístico, *El hombre del cráneo rasurado* es una obra muy sutil. Detalles minuciosos en el lenguaje, aspecto visual y comportamiento de los personajes arrojan dudas sobre la veracidad de los muy realistas escenarios en los que vive y trabaja Govert, hasta que al final renunciamos a buscar la verdad, y nos conformamos, junto con Govert, con dedicarnos a la contemplación, rindiéndonos a lo extraño. **EM**

Lemmy contra Alphaville Jean-Luc Godard, 1965

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution

Francia/Italia (Athos, Chaumiane, Filmstudio), 99 min, b/n
Idioma francés
Producción André Michelin
Guión Jean-Luc Godard, basado en la novela *La Capitale de la douleur* de Paul Éluard
Fotografía Raoul Coutard
Música Paul Misraki
Intérpretes Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff
Festival de Berlín Jean-Luc Godard (Oso de Oro)

En el futuro, el agente secreto Lemmy Caution (Eddie Constantine) viaja a Alphaville, que tanto puede ser una ciudad como un planeta, en su Ford Galaxie, que tanto puede ser un coche como una nave espacial. Su misión es localizar y tal vez liquidar al desaparecido profesor Von Braun (Howard Vernon). En primer lugar, Caution se topa con Henri Dickson (Akim Tamiroff), un agente que se ha establecido en el lugar, y luego con la hija del científico loco, Natacha (Anna Karina), que nunca ha oído las palabras «amor» o «conciencia». Al mando de Alphaville se halla un superordenador graznante que ha convertido los sentimientos en un delito capital, de manera que se llevan a cabo ejecuciones masivas ceremoniales en una siniestra piscina. Por supuesto, el héroe Caution se dispone a destruir el ordenador (alimentándolo con poesía), y de paso seduce a la frágil Natacha, despertando sus emociones dormidas.

Jean-Luc Godard, motor impulsor de la *nouvelle vague*, se propuso crear una película de ficción científica sin decorados caros ni efectos especiales. Rueda en escenarios de París muy bien elegidos, y descubre las semillas del futuro totalitario en vestíbulos de hotel contemporáneos, letreros de neón, edificios de oficinas y salas de espera burocráticas. La relación de *Lemmy contra Alphaville* con la ficción científica era, en un principio, paródica, así como el afectuoso guiño de Godard a las gabardinas y las poses de pistolero salidas del *pulp* francoestadounidense. Sin embargo, considerada como un producto de su tiempo, *Lemmy contra Alphaville* parece ahora un producto de ficción científica emblemático, hasta el punto de haber influido en una serie de adaptaciones (desde el *Fahrenheit 451* de François Truffaut, según la novela de Ray Bradbury, hasta el *Blade Runner* de Ridley Scott, basado en Dick).

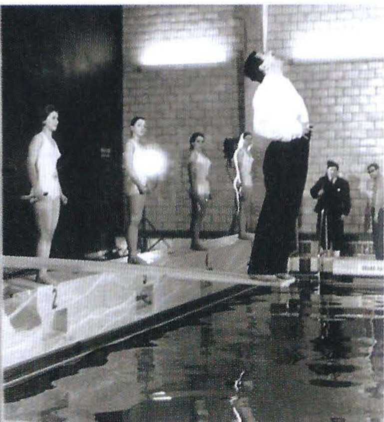
Lemmy contra Alphaville se desentiende del argumento al cabo de una hora y sitúa a dos personajes en una habitación de hotel, discutiendo durante varios minutos. Al igual que en *Al final de la escapada* y *El desprecio*, esta conversación improvisada, cuando Caution intenta sacar a Natacha de su estado de trance, habría podido quedarse en un punto muerto, pero se trata de un momento culminante, y viene a confirmar que Godard casi iguala a J. L. Mankiewicz en el cine de la conversación. El filme manifiesta un humor irónico y una seriedad poética, y constituye una peculiar visión futurista sin fecha de caducidad. **KN**

«Sí, tengo miedo a la muerte. Pero para un humilde agente secreto, es algo cotidiano, como el whisky. Y he bebido toda mi vida.»

Lemmy Caution (Eddie Constantine)

i

El nombre real del profesor von Braun es Leonard Nosferatu, una referencia a la famosa película de F. W. Murnau de 1922.



España/Suiza (Alpine, Española), 113 min, b/n
Idioma inglés
Producción Ángel Escolano, Emiliano Piedra, Harry Saltzman, Alessandro Tasca
Guión Orson Welles, basado en las obras de William Shakespeare y el libro de Raphael Holinshed
Fotografía Edmond Richard
Música Angelo Francesco Lavagnino
Intérpretes Orson Welles, Jeanne Moreau, Margaret Rutherford, John Gielgud, Marina Vlady, Walter Chiari, Michael Aldridge, Julio Peña, Tony Beckley, Andrés Mejuto, Keith Pyott, Jeremy Rowe, Alan Webb, Fernando Rey, Keith Baxter
Festival de Cannes Orson Welles (premio 20 aniversario, gran premio técnico, junto con *Skaterdater*, nominación a la Palma de Oro)

«Hemos oído las campanadas de medianoche, maese Robert Shallow.»

Falstaff (Orson Welles)

i

El papel del paje de Falstaff fue asignado a la hija menor de Welles, Beatrice, quien se parecía a Welles de pequeño.

Campanadas a medianoche Orson Welles, 1965

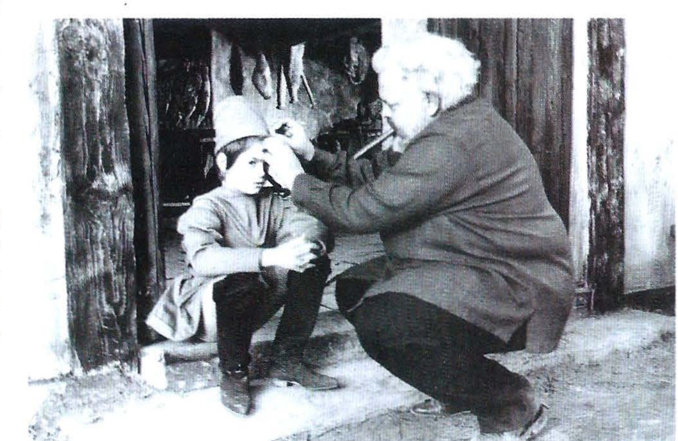
Chimes at Midnight

Orson Welles siempre estuvo fascinado por William Shakespeare, y rodó tanto *Otelo* como *Macbeth*, así como una versión para la televisión de *El mercader de Venecia*. Sin embargo, no cabe duda de que su mayor logro en este campo es su adaptación del *Enrique IV*, *Campanadas a medianoche*.

No busquéis aquí una adaptación fiel de Shakespeare. La opinión de los eruditos se divide entre aquellos inclinados a pensar que el joven príncipe Enrique solo está pasando el rato con el borracho y réprobo Falstaff, y es justificable que le abandone cuando llega al trono, y quienes creen que el repudio del obeso caballero demuestra que Enrique es un príncipe maquiavélico carente de sentimientos. Son la primera y la segunda parte de *Enrique IV* contadas desde el punto de vista de Falstaff. Su afición por la bebida y el robo, su codicia y cobardía, no son defectos sino manías. Falstaff es gordo y Welles se regodea en su encarnación física del corpulento caballero. Las escenas cómicas en Eastcheap, sobre todo después del fallido robo en Gadhill, son ciertamente magistrales.

Las réplicas agudas de Shakespeare nunca han sido tan gloriosamente interpretadas como por Welles, pero aún más eficaces son las escenas de batallas, rodadas sin nobleza ni honor, campos miserables en que los hombres mueren para servir a los retorcidos propósitos de sus amos. Pero el auténtico triunfo de *Campanadas a medianoche* reside en las escenas de las que toma prestado su título la película, el encuentro de Falstaff con el juez Shallow (Alan Webb), un conocido de su tumultuosa juventud convertido en magistrado rural. El patetismo de estos encuentros, que trascienden la obra de Shakespeare, son muy conmovedores, sobre todo porque no nos cabe duda del trágico destino que aguarda a Falstaff, apartado del amor de su vida, el joven príncipe Enrique, convertido ahora en Enrique V.

El reparto es magnífico, con John Gielgud como Enrique IV, Norman Rodway como Hotspur, Keith Baxter como el príncipe Enrique, además de Jeanne Moreau como Doll Tearsheet y Marina Vlady en el papel de la esposa de Hotspur. Una advertencia: la postsincronización del diálogo es atroz. Hay que oírlo para creerlo. Por lo demás, una obra maestra. **CM**





Faster, Pussycat! Kill! Kill! Russ Meyer, 1965

EE.UU. (Eve), 83 min, b/n
Idioma inglés
Producción George Costello, Eve Meyer, Russ Meyer, Fred Owens
Guión Russ Meyer, Jack Moran
Fotografía Walter Schenk
Música Paul Sawtell, Bert Shefter
Intérpretes Tura Satana, Haji, Rosie, Lori Williams, Sue Bernard, Stuart Lancaster, Paul Trinka, Dennis Busch, Ray Barlow, Michael Finn

¿Qué se puede decir de Russ Meyer? Sus películas son, parafraseando un dicho muy conocido sobre la vida misma, desagradables, brutales y breves. Se ha hablado en favor de su ocasional sentido artístico y, en ocasiones, se nos ha pedido que reconsideremos la impertinente política sexual de sus cintas. Si bien ambas argumentaciones (y muchas de las películas) deberían abordarse con cautela, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* sigue siendo una de las favoritas, y no solo de John Waters, a quien le gusta proclamar que es la mejor película que ha visto.

Faster, Pussycat! Kill! Kill! narra las proezas de sus tres curvilíneas y violentas protagonistas, pilotos de coches de carreras, Varla (Tura Satana), Rosie (Haji) y Billie (Lori Williams). Después de un asesinato relacionado con una carrera, el equipo se esconde en un rancho cercano, donde pasan el resto de la película conspirando para despojar de su dinero al ranchero. El filme disfruta de un lugar preferente en muchas listas de películas de culto, en parte debido a sus muchos encantos inherentes (montaje creativo y ostentoso, espléndida fotografía en blanco y negro, banda sonora de jazz y diversas alusiones), y en parte debido a que es un fascinante barómetro de los cambios ocurridos durante los años sesenta, sobre todo con respecto al propio cine. **DO**

i

El título se inspiró en la idea de Meyer de que la película ideal debe contener velocidad, sexo y violencia.

Vinyl Andy Warhol, 1965

EE.UU. (Andy Warhol), 70 min
Idioma inglés
Guión Ronald Tavel, basado en la novela *La naranja mecánica* de Anthony Burgess
Fotografía Andy Warhol
Intérpretes Edie Sedgwick, Tosh Carillo, Gerard Malanga, J.D. McDermott, Ondine, Jacques Potin

La película de 1965 de Andy Warhol, que consiste en dos rollos de 33 minutos en blanco y negro sin montar, es una versión fascinante y sexy, anterior a Stanley Kubrick, de la novela de Anthony Burgess *La naranja mecánica*. En *Vinyl*, la homoerótica del sadomasoquismo adquiere una importancia determinante, cuando el delincuente juvenil (o DJ) Victor, interpretado por un Gerard Malanga deliciosamente inexpresivo, recibe su «reeducación» a manos de la policía. El inteligente guión del colaborador habitual de Warhol, Ronald Tavel, presenta a Victor chuleando a un tipo, siendo chuleado por la policía a su vez, viendo algunos «destellos» de delincuencia juvenil, con una máscara de sadomasoquista, esnifando droga y bailando como un loco al ritmo de la canción de las Supremes «Nowhere to Run». Esta historia de la reeducación de Victor se intercala con una escena de sadomasoquismo protagonizada por el Doc (un sexy Tosh Carillo en tejanos blancos ceñidos), que se mofa de su cómplice, el cual exhibe el pecho desnudo.

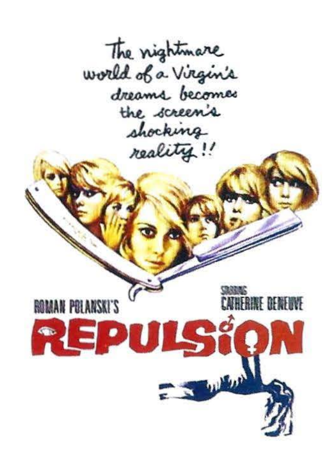
La brillantez de *Vinyl* se debe en gran parte a la estructura de la acción. El uso de la cámara estática por parte de Warhol condensa todas las escenas en el espacio apretado pero dinámico del fotograma: la reeducación de Victor en primer plano; la sesión de sadomasoquismo de Doc al fondo; la reinona Ondine en plano medio; y tal vez, lo más impresionante, una silenciosa Edie Sedgwick resplandeciente en la esquina derecha de la pantalla. **MS**

El manuscrito encontrado en Zaragoza
Rekopis znaleziony w Saragossie
Wojciech Has, 1965

Polonia (Kamera), 124 min, b/n
Idioma polaco
Guión Tadeusz Kwiatkowski, basado en la novela de Jan Potocki
Fotografía Mieczyslaw Jahoda
Música Krzysztof Penderecki
Intérpretes Zbigniew Cybulski, Kazimierz Opalinski, Iga Cembrzynska, Joanna Jedryka, Slawomir Lindner, Miroslawa Lombardo, Aleksander Fogiel, Franciszek Pieczka, Ludwik Benoit, Barbara Krafftówna, Pola Raksa, August Kowalczyk, Adam Pawlikowski, Beata Tyszkiewicz, Gustaw Holoubek

Jerry García proclamaba que esta película polaca de 1965 era su favorita, tras haber visto una versión abreviada en el North Beach de San Francisco durante los sesenta, y hace unos años, él, Martin Scorsese y Francis Ford Coppola colaboraron para restaurarla en su metraje original de tres horas de duración. Es fácil comprender por qué *El manuscrito encontrado en Zaragoza* se convirtió en un filme de culto. Hacia finales de la Inquisición española, la moralidad de un oficial napoleónico (Zbigniew Cybulski, el James Dean polaco, aunque aquí un poco más entrado en carnes) es puesta a prueba por dos seductoras princesas musulmanas, hermanas e incestuosas; hay al menos nueve flashbacks interrelacionados que narran diversos personajes del laberíntico argumento. Sus relatos dentro de otros relatos están impregnados del sabor de *Las 1001 noches* y ecos ocasionales de Kafka (sobre todo en el erotismo).

La banda sonora de Penderecki recorre toda la gama, desde la música clásica hasta los sonidos electrónicos modernos, pasando por el flamenco, y los escenarios rocosos y yermos están filmados con elegancia en cinemascope y blanco y negro. Wojciech Has era un competente artesano, si bien una película de estas características exige a alguien más obsesivo, como Roman Polanski. Adaptada por Tadeusz Kwiatkowski de la novela de Jan Potocki, fechada en 1813, se trata de una fantasía intrigante y una fascinante reflexión sobre el proceso de narrar historias. **JRos**



1965

GB (Compton), 104 min, b/n
Idioma inglés
Producción Gene Gutowski, Michael Klinger, Robert Sterne, Tony Tenser, Sam Waynberg
Guión Gérard Brach, Roman Polanski, David Stone
Fotografía Gilbert Taylor
Música Chico Hamilton
Intérpretes Catherine Deneuve, Ian Hendry, John Fraser, Yvonne Furneaux, Patrick Wymark, Renee Houston, Valerie Taylor, James Villiers, Helen Fraser, Hugh Futcher, Monica Merlin, Imogen Graham, Mike Pratt, Roman Polanski
Festival de Berlín Roman Polanski (premio FIPRESCI, Oso de Plata-premio especial del jurado, nominación al Oso de Oro)

«Debo mandar reparar esa grieta.»

Carole Ledoux (Catherine Deneuve)

i

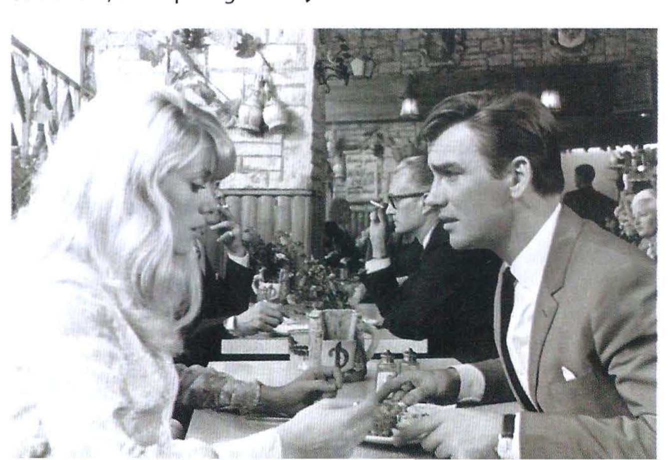
Polanski hizo un cameo en la película como músico callejero.

Repulsión Roman Polanski, 1965
Repulsion

La primera película de Roman Polanski en inglés es todavía su obra más aterradora e inquietante, no solo por su evocación del miedo al sexo, sino porque su uso magistral del sonido pone a trabajar la imaginación del público de diversas maneras. También es la más expresionista de sus primeras cintas en blanco y negro, utilizando ángulos amplios que se ensanchan cada vez más y profundidad de campo, junto con otras estrategias visuales, con el fin de transmitir estados subjetivos de la mente en que sueños, imaginación y realidad cotidiana se integran en el mismo continuo. Un ejemplo de este expresionismo es el apartamento en que transcurre casi toda la película, que asume poco a poco la forma de una conciencia torturada.

Catherine Deneuve brinda una de sus interpretaciones más impresionantes en el papel de Carole Ledoux, una manicura belga poco habladora y desequilibrada que vive con su hermana mayor en Londres y a la que los hombres le infunden pánico. Cuando la hermana y su novio, cuyos juegos amorosos en la habitación contigua la inquietan y aterrorizan, se van de vacaciones, los temores de Carole y su aislamiento en el piso azuzan su pánico, junto con la comida sin guisar, incluyendo un conejo desollado de aspecto siniestro. Los resultados son cada vez más violentos y macabros, y la locura de Carole se va revelando gradualmente.

Como narración, la película solo funciona a ratos, y como estudio de un caso puede parecer demasiado evidente, pero como pesadilla subjetiva, *Repulsión* es un ejemplo asombroso de virtuosismo cinematográfico. Combinado con sustos muy bien medidos y una progresiva sensación de miedo, este thriller se convirtió en muchos aspectos en el rasero por el que se medirían las posteriores incursiones de Polanski en el terror. Sus películas hablan de aislamiento y claustrofobia, e incluyen obras tan dispares como *El quimérico inquilino* (1976), en la que Polanski se reservó el papel protagonista, y *El pianista*, un cuarto de siglo después. Irónicamente, en su autobiografía de 1984, Polanski escribió que su coguionista, Gérard Brach, y él consideraban *Repulsión* «un medio de alcanzar un propósito», es decir, un éxito comercial que les permitiera financiar *Callejón sin salida*, una película en inglés mucho más personal, aunque menos comercial, con la hermana de Deneuve, Françoise Dorléac, como protagonista. **JRos**





Francia/Italia (De Laurentiis, Roma-París, SNC), 110 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Georges de Beauregard
Guión Jean-Luc Godard
Fotografía Raoul Coutard
Música Antoine Duhamel
Intérpretes Jean-Paul Belmondo, Ferdinand Griffon, Anna Karina, Marianne Renoir
Festival de Venecia Jean-Luc Godard (nominación al León de Oro)

«Una película es como un campo de batalla. Es amor, odio, acción, violencia y muerte. En una palabra: emociones.»

Samuel Fuller (interpretándose a sí mismo)

i

Godard llegó a considerar a Richard Burton para el papel de Ferdinand.

Pierrot el loco Jean-Luc Godard, 1965

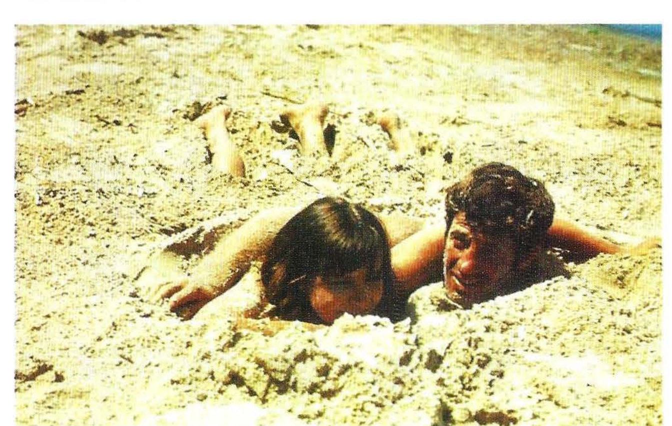
Pierrot le fou

La obra maestra de Jean-Luc Godard *Pierrot el loco* es un hito importante en la larga y brillante carrera del director. Sin lugar a dudas un paso decisivo, la película hace de puente entre el *élan* experimental de *Al final de la escapada* (1960) y *Vivir su vida* (1962), y películas muy politizadas, cínicas y agridulces como *Week end* (1967) y *Vent de l'est* (1969). *Pierrot el loco* contiene elementos de ambos grupos, y solo por este motivo vale la pena verla, pero la película también posee fragmentos de verdadera belleza. Los críticos tienden a olvidar que Godard, pese a la polémica que levanta, hizo películas muy hermosas. *Pierrot el loco* sería una de ellas, junto con *El desprecio*.

Godard siempre había mantenido una relación de amor-odio con Hollywood. Para él, las películas estadounidenses eran las más hermosas y sinceras, pero también las más groseras y feas. Como en muchos de sus trabajos, Godard utiliza la cultura «inferior» estadounidense y la división en géneros como plataforma de lanzamiento. *Pierrot el loco* se basa (muy) lejanamente en la novela de Lionel White *Obsesión*, y contiene una larga intervención del disidente de Hollywood, y favorito de Godard, Samuel Fuller, que no consta en los créditos. El mismo hecho de que la cinta fuera rodada en tecniscope por el gran Raoul Coutard habla sobre la grandeza elaborada de tantas películas prestigiosas hollywoodienses de los años cincuenta y sesenta. Si conocéis el cine de Hollywood de esta época, ver *Pierrot el loco* puede constituir una experiencia muy grata, aunque desconcertante, porque el espíritu satírico de Godard nunca se acomoda a lo que uno espera.

Pierrot es satírica, humorística y bella, algo que queda claro desde la primera vez que se ve, pero quizá la característica más encantadora y llamativa es su extravagancia. Ferdinand/Pierrot y Marianne (los habituales de Godard, Jean-Paul Belmondo y Anna Karina) se mueven delirantemente de una situación ridícula a otra, sea la fiesta más insufrible del mundo, una bronca con empleados de una gasolinera o una autoinmolación edificante.

Casi todo es posible en este filme, pero aún consigue sorprender, incluso si se vuelve a ver. La potencia de las imágenes y la sátira de Godard no ha disminuido con los años. En todo caso, hoy es todavía más relevante. **EdeS**



Subarnarekha Ritwik Ghatak, 1965
(Río de oro)

India (J.J. Films), 143 min, b/n
Idioma bengalí
Guión Ritwik Ghatak, basado en la novela de Radheshyam Jhunjhunwala
Fotografía Dilip Ranjan Mukhopadhyay
Música Ustad Bahadur Khan, Nino Rota, de *La dolce vita* de Fellini
Intérpretes Abhi Bhattacharya, Madhabi Mukherjee, Satindra Bhattacharya, Bijon Bhattacharya, Indrani Chakrabarty, Sriman Tarun, Jahar Ray, Pitambar, Sriman Ashok Bhattacharya, Sita Mukherjee, Radha Govinda Ghosh, Abinash Bannerjee, Gita De, Umanath Bhattacharya, Arun Chowdhury

Nativo de Dhaka, en el este de Bengala (ahora Bangladesh), Ghatak tenía 22 años en la época de la Partición, el trauma que le definió como artista. *Subarnarekha* empieza en una colonia de refugiados bengalíes empobrecidos en Calcuta, con la noticia del asesinato de Ghandi. Ishwar Chakraborty (Abhi Bhattacharya) está criando a una hija pequeña y también toma bajo su protección a un niño abandonado, de manera que cuando un amigo rico del colegio le ofrece un puesto en una fábrica de provincias, acepta para asegurar el futuro de los niños.

Pasan los años. Cuando el muchacho, Abhiram (Satindra Bhattacharya), regresa de la universidad con pretensiones de escritor, descubrimos que está enamorado de su hermanastra Shita (Madhabi Mukherjee), y ella le corresponde. La declaración de amor es un ejemplo fascinante de los experimentos innovadores de Ghatak con el sonido: Ishwar se opone a la unión de sus hijos, aunque la situación se complica cuando descubrimos que Abhiram es de casta inferior, y por lo tanto indigno de su hija. El buen hombre descubre consternado que todo cuanto respetaba se desmorona ante sus ojos. Derrotado por completo, incapaz hasta de suicidarse, resuelve «ponerse a la altura del demonio», y a partir de aquí Ghatak eleva el melodrama popular a las cimas de la tragedia.

No hay cineasta estadounidense que pueda compararse con Ghatak en la expresión de la angustia más absoluta y descarnada. Es especialmente sensible al sino de los marginados: mujeres, jóvenes, viejos y enfermos. De las ruinas de estas vidas, Ghatak saca a la luz un milagro de esperanza. **TCh**

Hold Me While I'm Naked George Kuchar, 1966

EE.UU. 17 min, color
Idioma inglés
Intérpretes Donna Kerness, George Kuchar, Andrea Lunin, Hope Morris, Steve Packard

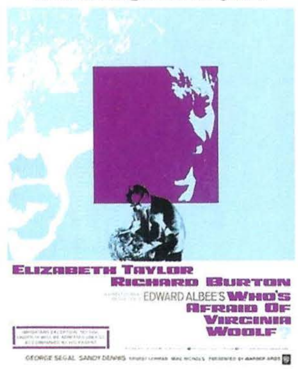
El primer filme en color y 16 mm de George Kuchar es un *tour de force* seductor y melodramático de inventiva underground. La más popular de los cientos de películas realizadas por Kuchar desde finales de los cincuenta, este corto barato de 1966 cuenta la historia de un entrañable cineasta perdedor (Kuchar), que ha de luchar contra crisis depresivas y la soledad en su intento de rodar una película. Cuando su voluptuosa estrella (la fascinante Donna Kerness) descubre la pasión en la ducha, la autoconmiseración y alienación de Kuchar alcanza mayores profundidades.

Como muchas cintas de George y su hermano menor Mark, *Hold Me While I'm Naked* alcanza niveles de seriedad emotiva que la destacan sobre otras parodias de Hollywood *camp* y *trash* con las que se la suele comparar. Esto se debe en gran parte al talento técnico y creativo de Kuchar: su asombroso diseño de títulos y producción; su ingenioso inventario de ángulos de cámara extravagantes y poco favorecedores; y su insaciable talento al adaptar las preocupaciones glamourosas y los extremos emocionales de las pelis de Hollywood a las realidades banales y las proporciones humanas de sus amigos del barrio. Un pintoresco ejemplo de la inventiva de Kuchar, *Hold Me While I'm Naked* ha incitado a más de un espectador (John Waters entre ellos) a movilizar a sus amigos para llevar a la pantalla sus gloriosas epopeyas. **MS**

¿Quién teme a Virginia Woolf? Mike Nichols, 1966

Who's Afraid of Virginia Woolf?

You are cordially invited
to George and Martha's
for an evening of fun and games



EE.UU. (Chenault, Warner Bros), 134 min, b/n
Idioma inglés
Producción Ernest Lehman
Guión Ernest Lehman, de la obra de Edward Albee
Fotografía Haskell Wexler
Música Alex North
Intérpretes Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal, Sandy Dennis, Frank Flanagan
Oscar Elizabeth Taylor (actriz), Sandy Dennis (actriz de reparto), Richard Sylbert, George James Hopkins (dirección artística), Haskell Wexler (fotografía), Irene Sharaff (vestuario)
Nominaciones al Oscar Ernest Lehman (mejor película), Mike Nichols (director), Ernest Lehman (guión), Richard Burton (actor), George Segal (actor de reparto), Sam O'Steen (montaje), Alex North (banda sonora), George Groves (sonido)

«Soy escandalosa y vulgar, y llevo los pantalones en casa porque alguien tiene que hacerlo, pero no soy un monstruo.»

Martha (Elizabeth Taylor)

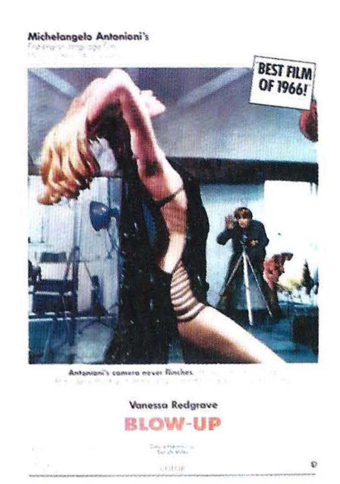
i

Elizabeth Taylor tuvo que ganar unos 13 kilos para interpretar el papel de Martha.

Con su implacable retrato de un matrimonio de edad madura que arrastra a otra pareja joven a sus destructivos juegos de amor/odio, el éxito de Edward Albee en Broadway de principios de los sesenta fue considerado en un principio demasiado brutal, en términos de lenguaje y tema, debido a las restricciones del código de producción, pero a mediados de la década, Hollywood estaba abandonando el código en favor de un sistema de clasificación que permitiría la exhibición de dramas más adultos, y la adaptación de Mike Nichols de la pieza de Albee fue de las primeras en acceder a la pantalla (se pidió a los propietarios de las salas de exhibición que no admitieran a nadie menor de 18 años, pues las nuevas categorías de clasificación aún no habían acabado de confeccionarse).

La versión de Nichols de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* es una pieza importante de una nueva tendencia que deseaba alejarse del entretenimiento tradicional hacia una mayor seriedad, y que caracterizó el renacimiento de Hollywood a finales de los sesenta y los setenta. Rodada en blanco y negro, y basada en un excelente guión de Ernest Lehman, el cual respeta casi todo el diálogo de la obra, Nichols, procedente del teatro, conserva la esencia del original de Albee. El reparto constituyó un golpe extraordinario, con la pareja más tempestuosa y apasionada del mundo, Richard Burton y Elizabeth Taylor, en los papeles de George y Martha, cuyos incesantes duelos verbales y mentales constituyen el meollo de la acción. George es profesor de historia en la universidad local, y Martha la hija del presidente. Invitan a un miembro más joven de la facultad (George Segal) y a su mujer (Sandy Dennis) a una velada de juegos mentales. El primero es «Humilla al anfitrión», y el segundo, más destructivo, «Jode a los invitados». En esta contienda desigual, la pareja joven sale perdiendo, con los aspectos menos honrosos de su matrimonio aireados y la confianza del joven en sí mismo gravemente afectada. De los muchos intentos de utilizar a los Burton con eficacia en una película, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* es con mucho el más conseguido, pues Nichols obtuvo la mejor interpretación de la carrera de la actriz, y Burton se muestra eficaz como hombre débil poseído de una enorme energía emocional y una capacidad inagotable de amor. El filme mereció sus cinco Oscars. Es una de las mejores adaptaciones de una obra teatral. **RBP**





GB (Bridge), 111 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Carlo Ponti, Pierre Rouve
Guión Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Edward Bond, del relato de Julio Cortázar
Fotografía Carlo Di Palma
Música Herbie Hancock
Intérpretes David Hemmings, Vanessa Redgrave, Peter Bowles, Sarah Miles, John Castle, Jane Birkin, Gillian Hills, Veruschka von Lehndorff, Julian Chagrin, Claude Chagrin
Nominaciones al Oscar Michelangelo Antonioni (director), Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Edward Bond (guión)
Festival de Cannes Michelangelo Antonioni (Palma de Oro)

«Al igual que un actor... debe llegar al plató en estado de virginidad mental, yo también lo hago. Me obligo a no sobreintelectualizar.»

Michelangelo Antonioni, 1978

i

Julio Cortázar, autor del relato corto en el que se inspira *Blowup*, aparece brevemente como un sin techo.

Blowup, deseo de una mañana de verano

Blowup

Michelangelo Antonioni, 1966

Después de una serie continuada de obras maestras, desde *La aventura* a *El desierto rojo*, que giraban en torno al tedio de la clase alta italiana y a Monica Vitti, Michelangelo Antonioni se convirtió en realizador internacional con esta película de 1966. Basada en un relato breve, casi anecdótico, de Julio Cortázar, *Blow up, deseo de una mañana de verano* imita a *La aventura* en el sentido de proponer un misterio insoluble, pero va más allá al preguntarse, tras una larga y obsesiva investigación, si alguna vez existió un misterio fuera de la mente del protagonista. Aplicando su ojo de extranjero a un Londres que empezaba a ser el *swinging London*, Antonioni capta con precisión un lugar y una época que parecían significativos desde un punto de vista cultural. Al igual que *La dolce vita* de Fellini, una cinta que pretendía ser un ataque satírico contra cierto tipo de sofisticación y vacuidad modernas, emerge casi como una celebración de las modas, costumbres, música, sexualidad y singularidad de un mundo que querría desaprobar.

El personaje central es Thomas (David Hemmings), un fotógrafo que, tal vez como Antonioni, divide su tiempo entre modelos encantadoras y trabajo de calle. Va a fotografiar un parque desierto con la esperanza de encontrar una imagen plácida que culmine su último libro, y toma unas instantáneas que parecen plasmar a un hombre mayor y a una mujer más joven (Vanessa Redgrave), disfrutando de un momento inocente de tranquilidad. Sin embargo, la mujer persigue a Thomas y le exige que le entregue el rollo, y después aparece en su estudio para insistir en su demanda, con un flirteo neurótico y nervioso que acaba despertando el interés del frío Thomas. La engaña entregándole otro rollo y revela sus fotografías. Tras un análisis minucioso, parece descubrir a un hombre armado con una pistola que acecha entre los matorrales, el cual atrae la mirada atemorizada o cómplice de la mujer. Otra fotografía muestra una forma vaga que podría ser un cuerpo, y otra visita al parque da como resultado el descubrimiento de un cadáver, pero luego desaparecen las pruebas y Thomas pierde la convicción de haber topado con un crimen y se entrega a las distracciones de su vida habitual.

Pese a su estilo de thriller, es menos una cinta de misterio que un retrato de la alienación de la época. En 1966, cuando los desnudos en el cine de habla inglesa no eran habituales, significó una carga de profundidad que Redgrave se quitara la blusa y deambulara por el estudio con los brazos cruzados sobre los pechos, por no hablar de la famosa (y bastante casta) secuencia en que Thomas se revuelca en el suelo con un par de adolescentes desgarbadas y risueñas. Ante todo, es un filme sobre un mundo extraño: el siniestro parque desierto, un recital (de los Yardbirds) en que el público se muestra impasible, mientras el grupo destroza una guitarra y la gente estalla en un frenesí febril, una fiesta con marihuana en que Thomas busca a alguien, al cual le resulta imposible explicar nada, y un partido de tenis entre estudiantes de mimo que conduce a un ambiguo final, cuando Thomas interviene en el partido al devolver una «bola» perdida. **KN**





Las margaritas Vera Chytilová, 1966
Sedmikrasky

Checoslovaquia (Ceskoslovensky Státní, Barrandov), 74 min, eastmancolor
Idioma checo
Producción Ladislav Fikar, Bohumil Smílda
Guión Vera Chytilová, Ester Krumbachová
Fotografía Jaroslav Kucera
Música Jirí Slitr, Jirí Sust
Intérpretes Julius Albert, Jitka Cerhová, Marie Cesková, Ivana Karbanová, Jan Klusák

Es sin duda una de las explosiones cinematográficas más hilarantes y psicodélicas de los años sesenta, es un disparate y una agresiva farsa feminista que se expande en muchas direcciones. Aunque muchos realizadores estadounidenses y occidentales de este período se enorgullecían de su sentido subversivo, es posible que la película más radical de la década, tanto desde el punto de vista ideológico como formal, procediera del este, del fermento liberador que empujaba las reformas políticas de la Primavera de Praga de 1968, pronto cercenada.

Protagonizada por dos desinhibidas muchachas de 17 años llamadas Marie (Jitka Cerhová e Ivana Karbanová), cuyas diversas escapadas, que conforman menos un argumento que una serie de secuencias estrafalarias, incluye diversos gags antifálicos (como cortar calabazas y plátanos a rodajas), cierta tendencia a explotar a viejos verdes, y una pelea con comida (en franca rivalidad con Laurel y Hardy) que provocó problemas a Chytilová con las autoridades. Este *tour de force* perturbador pero liberador demuestra lo que esta directora de talento puede hacer con libertad. *Las margaritas*, que influyó sobremanera en *Céline et Julie vont en bateau*, está llena de risitas femeninas, que podrían ser interpretadas en su contexto según lo que el crítico Ruby Rich ha llamado la risa de Medusa: subversiva, estimulante, fresca y bastante desagradable (aunque todo un reto) para la mayoría de espectadores masculinos. **JRos**

i

Las autoridades checas prohibieron *Las margaritas*, y a Chytilová se le impidió trabajar en su país hasta 1975.

Da zui xia King Hu, 1966
(Ven a beber conmigo)

Hong Kong (Shaw Brothers), 95 min, color
Idioma mandarín
Producción Run Run Shaw
Guión Ye Yang
Intérpretes Cheng Pei-pei, Hua Yueh, Chen Hung Lieh, Biao Yuen, Jackie Chan

Mucho antes de *Tigre y dragón*, existió el gran King Hu, un director magistral que, empezando con este *Da zui xia*, contribuyó a revolucionar el subgénero de artes marciales. Después de que un joven funcionario es secuestrado, las autoridades envían a una magnífica pero misteriosa espadachina llamada Golondrina Dorada (Cheng Pei-pei) a rescatarlo. Con la colaboración de Gato Borracho, un maestro de kung fu disfrazado de mendigo, Golondrina Dorada traza un osado plan para asaltar el corrupto monasterio donde retienen al funcionario.

La película es un *tour de force* visual, y cada secuencia está meticulosamente diseñada por King Hu para convertirla en una fiesta de color, movimiento y acción trepidante. No obstante, pese a su poderoso encanto, se trata de un King Hu en sus primeras etapas. Su maestría en todos los aspectos, en especial su inimitable enfoque del montaje, alcanzaría la perfección en sus obras maestras posteriores, como *Hsia nu*. La joven estrella Cheng Pei-pei, que esgrime la espada como nadie lo había hecho antes, ni tal vez después, combina a la perfección la inflexible determinación con un toque de fragilidad. Pese a sus proezas, siempre se insinúa que cada batalla puede ser la última. Continuaría una brillante carrera en Hong Kong, y recibiría grandes alabanzas por su regreso a la pantalla en el papel de la malvada niñera de *Tigre y dragón*, de Ang Lee. **RP**

Plan siniestro John Frankenheimer, 1966
Seconds

EE.UU. (Joel, John Frankenheimer, Paramount), 100 min, b/n
Idioma inglés
Producción John Frankenheimer, Edward Lewis
Guión Lewis John Carlino, basado en la novela de David Ely
Fotografía James Wong Howe
Música Jerry Goldsmith
Intérpretes Rock Hudson, Salome Jens, John Randolph, Will Geer, Jeff Corey, Richard Anderson, Murray Hamilton, Karl Swenson, Khigh Dhiegh, Frances Reid, Wesley Addy, John Lawrence, Elisabeth Fraser, Dodie Heath, Robert Brubaker
Nominaciones al Oscar James Wong Howe (fotografía)
Festival de Cannes John Frankenheimer (nominación a la Palma de Oro)

Thomas Wolfe dijo en una ocasión que nunca puedes volver a casa, y cualquiera familiarizado con la visión fáustica de la alienación en la Norteamérica suburbana, imaginada por John Frankenheimer, lo comprendería muy bien. Ninguneada durante mucho tiempo por las tendencias mayoritarias de la crítica, *Plan siniestro* es un clásico de culto.

Arthur Hamilton (John Randolph) recibe la oferta de dejar su aislamiento emocional de clase media a cambio de una nueva vida, siempre que se someta a una intervención quirúrgica radical y se desprenda de su pasado. Le ofrece este milagro una siniestra organización conocida simplemente como La compañía, poblada por actores de carácter incluidos en la lista negra de McCarthy que casi roban el filme, incluyendo a Will Greer, en el papel del anciano que tiene todas las respuestas, y sobre todo Jeff Corey, como el vendedor del infierno que explica cómo Hamilton se transformará en el apuesto genio de la pintura Tony Wilson (Rock Hunson). Una vez realizada la transformación, *Plan siniestro* se convierte en una pesadilla kafkiana, cuando nuestro protagonista renacido no logra adaptarse al estilo de vida bohemio proporcionado por La compañía.

La auténtica estrella de la función es el veterano director de fotografía James Wong Howe, cuyas lentes distorsionadas y cámara excéntrica le granjearon una nominación al Oscar y convirtieron *Plan siniestro* en una de las grandes películas en blanco y negro de finales de los sesenta. Jerry Goldsmith aportó una inquietante música. **DDV**



Italia/España (Arturo González, PEA), 161 min, tecnicolor
Idioma italiano
Producción Alberto Grimaldi
Guión Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli
Fotografía Tonino Delli Colli
Música Ennio Morricone
Intérpretes Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Eli Wallach, Aldo Giuffrè, Luigi Pistilli, Rada Rassimov, Enzo Petito, Claudio Scarchilli, John Bartha, Livio Lorenzon, Antonio Casale, Sandro Scarchilli, Benito Stefanelli, Angelo Novi, Antonio Casas

«Si me engañas, procura no dejarme vivo, porque quien me engaña y no me mata, es que no sabe nada de Tuco.»

Tuco (Eli Wallach)

i

Clint Eastwood suele acaparar más metraje que ningún otro actor, pero en esta cinta es Eli Wallach quien acumula mayor protagonismo.

El bueno, el feo y el malo Sergio Leone, 1966

Il buono, il bruto, il cattivo

A mediados de los sesenta, Hollywood se había cansado del western, cada vez más considerado una reliquia de otra época. Sí, las películas seguían constituyendo elementos esenciales de la historia del cine, pero los tiempos estaban cambiando y parecía que los westerns carecían de un lugar sólido en la cultura popular. Sergio Leone no opinaba lo mismo. El director italiano intuía que el género moribundo estaba maduro para ser reinventado, y la permanente influencia de los llamados spaghetti westerns (así bautizados por el lugar donde se rodaban y por la abundante sangre) demuestra que tenía razón.

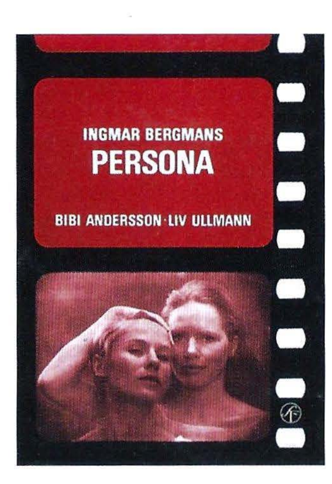
Leone había trabajado en un puñado de películas antes de invitar a Italia al relativamente desconocido Clint Eastwood para rodar un remake del *Yojimbo* de Akira Kurosawa (1961), basado en la novela *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, el primero de sus westerns icónicos protagonizado por el «hombre sin nombre», *Por un puñado de dólares* (1964). Rodado con un presupuesto mínimo, el moderno e innovador filme se convirtió en un enorme éxito, al que siguió *La muerte tenía un precio* (1965), protagonizado de nuevo por Eastwood en su papel de antihéroe lacónico y anónimo.

Pero la tercera parte de esta trilogía del «hombre sin nombre», *El bueno, el feo y el malo*, es la que confirmó la reputación de Leone en la leyenda cinematográfica. Ambientada durante la guerra de Secesión, la película sigue a tres granujas que, si bien se identifican claramente con las tres categorías del título, la línea que separa a cada uno nunca queda clara. Eastwood regresa, esta vez como retorcido cazador de recompensas («el bueno», claro está), que captura repetidas veces (y luego libera) al forajido Eli Wallach («el feo»), con el fin de aumentar el precio por su cabeza. Tras una sádica pelea, los socios improvisados se juntan de nuevo para buscar el oro confederado robado, pero el amoral y oportunista Lee van Cleef («el malo») les complica la vida.

Leone no está muy interesado en el argumento. *El bueno, el feo y el malo* contiene elementos fílmicos puramente cinematográficos. Compone con cuidado cada imagen en pantalla ancha como si estuviera pintando un gran paisaje, y se permite con frecuencia primeros planos radicales, a menudo poco más que los ojos del personaje. Leone empuja la historia hacia delante con técnicas de montaje extremas, al ritmo de la famosa banda sonora de Ennio Morricone, que combina instrumentación extravagante y guitarras eléctricas con orquestación más tradicional. Cada fotograma destila estilo, como polvo que resbalara sobre los rostros de sus estrellas.

El bueno, el feo y el malo se reduce literalmente a los rostros de Eastwood, Wallach y Van Cleef, cuando los antagonistas se enzarzan en un duelo a tres bandas en un viejo cementerio. Desde entonces, la escena se ha convertido en una de las más imitadas y parodiadas de la historia del cine. La banda sonora hipnótica de Morricone se intensifica con veloces cortes de cara a cara, captando cada par de ojos entornados, cada mano que busca la pistola. Camp, kitsch y cautivadora, es la obra de un maestro que reescribe las reglas del western para adaptarlas a la visión original de Leone. **JKI**





Suecia (Svensk), 85 min, b/n
Idioma sueco
Producción Ingmar Bergman
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Sven Nykvist
Música Lars Johan Werle
Intérpretes Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand

«En algún momento dije que Persona *me salvó la vida. No exagero. Si no hubiese encontrado la fuerza para hacer la película, probablemente habría sucumbido... Por primera vez, no me preocupaba en absoluto el éxito comercial de la cinta.»*

Ingmar Bergman, 1990

i

Woody Allen rinde homenaje a la famosa escena de *Persona* en *Amor y muerte* (1975).

Persona Ingmar Bergman, 1966

Como en el caso de otros ejemplos prominentes de cine artístico europeo de los años sesenta, muchas críticas de *Persona*, de Ingmar Bergman, la han retratado como una película oscura e incomprensible. Es cierto que su director deseaba que fuera un poema visual, y compuso la famosa escena inicial de los títulos de crédito para subrayar esta circunstancia. Sin embargo, pese a este montaje denso y asociativo, casi todas las imágenes pueden reconocerse como referencias a motivos habituales de Bergman: el Dios-Araña (la araña), la herencia cristiana (crucifixión, el cordero al matadero), arte/ilusión como construcción (el título de la película, detalles de un proyector cinematográfico, la película dentro de la película del filme de 1949 *Prisión*), el útero frío (un interior del depósito de cadáveres con el niño de la película de 1964 *El silencio* desnudo, con las manos extendidas hacia una «mamá» fría y distante). Esta secuencia funciona como un preludio que resume el perfil artístico de Bergman, como si quisiera hacer inventario y empezar de nuevo. De hecho, toda la película puede verse como una travesía hacia un callejón sin salida estético y existencial, donde la identidad, el significado y el lenguaje se hunden por fin, y destruyen el arte de Bergman cuando la película para, se funde y rompe antes de volver a empezar.

En la superficie, el argumento de *Persona* está construido como una variación del juego de poder femenino en la pieza de cámara de August Strindberg *La más fuerte*. En principio, la más fuerte de las dos mujeres en la película parece ser la enfermera psiquiátrica Alma (Bibi Andersson), sobre todo porque aparece segura de sí misma y es la única que habla, de modo que toma el control sobre su silenciosa pareja, pero enfrentada a esta enigmática paciente, la famosa actriz Elisabet Vogler (Liv Ullmann), en una casa aislada de veraneo situada en una isla remota, la visión del mundo de Alma, en apariencia estable y realista, empieza a desmoronarse. Sus charlas terapéuticas empiezan a convertirse en confesiones de sus deseos y secretos escondidos. Poco a poco se va despojando de su personaje, la máscara de mentiras y autoengaño que maquilla su identidad y proporciona un sentido a su vida.

El clímax de *Persona* llega en la famosa escena en que las dos mujeres se sientan la una frente a la otra vestidas con idénticas ropas negras. Alma empieza a hablar del rechazo de Elisabet al matrimonio y la maternidad, pero pronto se descubre hablando de sus propias dudas concernientes a la vida familiar. Al darse cuenta, se esfuerza por recuperar el control con nuevas palabras de certidumbre, pero hasta su construcción del lenguaje se quiebra y solo es capaz de pronunciar frases incoherentes. Es en este momento cuando Bergman utiliza el efecto óptico de fundir los rostros de las dos mujeres en una sola imagen inolvidable.

El filme termina con el final lógico de Alma haciendo lo único posible para reconstruir su vida y reafirmar el yo: regresa al mundo cotidiano que la define y rechaza a Elisabet como el otro. En su última escena juntas, volvemos al hospital de las primeras escenas del drama. Alma, que ha recuperado su antiguo uniforme y personaje, obliga a Elisabet a repetir la palabra «nada». Corte al muchacho del depósito de cadáveres. ¿El hijo no deseado de Elisabet? ¿El feto abortado de Alma? El proyector se detiene. Oscuridad. **MT**





Al azar de Baltasar Robert Bresson, 1966
Au hasard Balthasar

Francia/Suecia (Argos, Athos, Parc, Svensk, Svenska), 95 min, b/n
Idioma francés
Producción Mag Bodard
Guión Robert Bresson
Fotografía Ghislain Cloquet
Música Jean Wiener
Intérpretes Anne Wiazemsky, François Lafarge, Philippe Asselin, Nathalie Joyaut, Walter Green, Jean-Claude Guilbert, Pierre Klossowski, François Sullerot, M.C. Fremont, Jean Rémignard
Festival de Venecia Robert Bresson (premio OCIC)

La penúltima película en blanco y negro de Bresson, pieza que forma parte de *Mouchette* (1967), es un estudio de la santidad, un relato poderoso y emotivo sobre la perversidad y el sufrimiento, y una mirada sombría a la crueldad innata y los impulsos destructivos. Al tratar al asno del título como un símbolo de la pureza, la virtud y la salvación, y dotar a la película de una estructura en episodios, sencilla pero eficaz, Bresson insufla al filme una notable intensidad que el austero estilo visual potencia.

Baltasar es un burro explotado que pasa de propietario en propietario, al tiempo que experimenta y observa todo tipo de bondades y maldades humanas. Su existencia dura y triste, durante la cual suelen maltratarle, es paralela a la de Marie (Anne Wiazemsky), una joven reservada que mantiene relaciones con Gerard, un hombre cruel y sádico (François Lafarge), quien al final la rechaza. Hacia el final de su difícil vida, sin embargo, el que fue animal doméstico de unos niños, atracción circense y bestia de carga se convierte en propiedad de un bondadoso molinero que le considera un santo reencarnado.

Las películas de Bresson han sido calificadas por un crítico como el «cenit de la pureza en el cine», pero las mayores alabanzas proceden, nada más y nada menos, de Andrew Sarris. En su ya clásica crítica de la cinta, Sarris escribe que *Au hasard Baltasar* «se yergue sola en los pináculos más altos de las experiencias emocionales artísticas». **SJS**

i

Jean-Luc Godard alabó la película por su habilidad para describir «el mundo en una hora y media.»

Masculin, féminin Jean-Luc Godard, 1966

Francia/Suecia (Anouchka, Argos Films, Sandrews, Svensk), 103 min, b/n
Idioma francés, sueco
Producción Anatole Dauman
Guión Jean-Luc Godard, basado en los relatos *La Femme de Paul* y *Le Signe* de Guy de Maupassant
Fotografía Willy Kurant
Música Jean-Jacques Debout
Intérpretes Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert, Michel Debord, Catherine-Isabelle Duport, Eva-Britt Strandberg, Birger Malmsten
Festival de Berlín Jean-Luc Godard (premio Interfilm-mención honorífica, premio de la juventud, nominación al Oso de Oro), Jean-Pierre Léaud (Oso de Plata-actor)

Desde el principio de su carrera, los diálogos convencionales han escaseado siempre en las películas de Jean-Luc Godard. Las conversaciones entre personajes adoptan la forma de entrevistas o interrogatorios. En la época de *Masculin, féminin* esto era un principio riguroso. Lo que proporciona a la película su aridez es la sensación de que la gente ya no puede hablar entre sí, excepto mediante adivinanzas pop, agresivos interrogatorios o intercambios de datos acerca de celebridades. La forma documental de rodar tales diálogos (es la menos lírica de sus obras en blanco y negro) aumenta el aislamiento de los personajes en sus celdas existenciales.

Godard concibió esta cinta, con gran disgusto del público joven de entonces, como una investigación sociológica antiempática. Su visión de los roles sexuales roza la misantropía. Las chicas son conejitas glamourosas y vacías, estrellas del pop, peones de la sociedad consumista, mientras los chicos son afectados, antipáticos y revolucionarios de pacotilla. Todos los ideales que proclaman parecen tan vacíos y transitorios como sus relaciones íntimas. Aquí, Godard se adelanta a *La maman et la putain*, de Jean Eustache (1973).

Y no obstante, queda algo afectuoso, los residuos fugaces de la poesía godardiana. Entre la confusión pública hay ensoñaciones privadas, la melancolía de la soledad, inmortalizada en los ojos inquietos de Jean-Pierre Léaud y sus pensamientos internos mientras mira películas, paralizado. **AM**

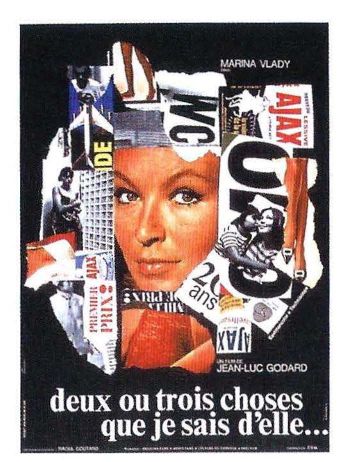
Report Bruce Conner, 1967

EE.UU. (Canyon), 13 min, 16 mm, b/n
Idioma inglés

El día que John F. Kennedy fue asesinado, Bruce Conner empezó a grabar imágenes del magnicidio en Super 8 tomadas de su televisor. Cuatro años de trabajo y remontaje obsesivos del metraje encontrado dieron como resultado los 13 minutos de *Report*, un clásico de vanguardia.

En la banda sonora, oímos los comentarios de la radio y la televisión de aquel día, narrando el acontecimiento con creciente histeria. En las imágenes, no obstante, Connor contiene la violencia. En el momento de la muerte vemos una pantalla blanca, y después, una alternancia veloz de fotogramas en blanco y negro. Vuelven las imágenes, a cientos, procedentes de noticiarios, anuncios, dibujos animados y películas de ficción, montadas en una frenética asociación libre.

Es como si Conner hubiera intuido al instante, desde aquel primer momento televisivo, que a partir de entonces toda nuestra relación con ese acontecimiento sería a través de imágenes y sonidos grabados y propagados por los medios de comunicación de masas, y que nuestra obsesión por extraerle un sentido consistiría en una reproducción incesante de ese metraje. *Report* acertó al predecir dos reacciones polarizadas al asesinato de Kennedy: la frustración por no encontrar nada en el archivo audiovisual, o ver demasiado e imaginar una conspiración tras otra, al estilo de Oliver Stone. **AM**



Francia (Anouchka, Argos, Carrosse, Parc), 90 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Anatole Dauman, Raoul Lévy
Guión Jean-Luc Godard, de la carta de Catherine Vimenet
Fotografía Raoul Coutard
Música Ludwig van Beethoven
Intérpretes Joseph Gehrard, Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Raoul Lévy, Jean Narboni

«Los objetos existen, y si les prestamos más atención que a las personas, es porque permanecen más tiempo. Los objetos muertos viven. La mayoría de la gente a menudo ya ha muerto.»

Narrador (Jean-Luc Godard)

i

Godard rodó *Deux ou trois choses que je sais d'elle* por la mañana, y el mismo día, por la tarde, *Made in USA*.

Deux ou trois choses que je sais d'elle

Jean-Luc Godard, 1967

Es uno de los diversos filmes de Jean-Luc Godard que toman la prostitución como metáfora central de la vida en el estado capitalista moderno. Para Godard, una mujer que se vende por dinero proporciona una imagen perfecta de cómo lo más personal y vital, el acto sexual, se transforma, como todo lo demás, en un artículo de consumo. En el proceso, el ser humano queda alienado, una cosa que se compra y se vende.

Vivir su vida (1962) había sido un temprano ensayo sobre este tema, en que la heroína deviene prostituta con resultados trágicos. En el origen se encuentran algunos artículos de una revista francesa, que investigaban el fenómeno de amas de casa suburbanas que trabajaban a tiempo parcial como prostitutas para llegar a fin de mes.

La película empieza presentando la toma de una mujer en la ventana de su piso. La voz en off de Godard nos informa de que es Marina Vlady. «Ella es actriz. Lleva un jersey a rayas amarillas. Es de origen ruso. Tiene el cabello rubio, o tal vez castaño claro. No estoy seguro.»

La secuencia anuncia de esta manera una serie de motivos característicos. Primero, la técnica brechtiana de distanciar al actor del papel, para que el público se interrogue sobre la naturaleza de la ficción que se narra. Godard repite la toma desde otro ángulo, y esta vez describe al personaje, no a la actriz: «Ella es Juliette Janson. Vive aquí. Lleva un jersey...». Segundo, que el director se dirija al espectador es otra técnica godardiana para distanciar al espectador de la acción, impidiendo una identificación excesiva con la ficción. En tercer lugar, la vacilación («No estoy seguro...») suscita una duda sobre la precisión de lo que vemos. La película utiliza algunas técnicas de documental, pero interviene sin cesar para crear una laguna entre las imágenes y su significado.

La secuencia descrita antes no es la primera de la película, que se inicia con varias vistas de París. Es París, no el personaje femenino principal, a quien se refiere el «ella» del título. No por primera o última vez, Godard investiga la naturaleza de la vida urbana moderna. Uno de sus objetivos es el consumismo y la estimulación artificial del deseo de bienes materiales, lo cual produce la necesidad de más y más dinero, y conduce a la prostitución. Godard llena la pantalla con imágenes coloridas de objetos (tazas de café, coches, latas de comida), y los plasma como seductores y absurdos al mismo tiempo.

Incrustado en la superficie colorista de la película, parte documental y parte ficción, hay otro discurso sobre algunos acontecimientos mundiales. El marido de Juliette (Roger Montsoret) es un actor radiofónico, que se sienta en casa a escuchar las noticias sobre la guerra de Vietnam, y su hijo pequeño sueña que el norte y el sur de Vietnam se reunifican.

La política revolucionaria de Jean-Luc Godard, en esta fase marcada por un antiamericanismo instintivo (la otra cara de la moneda de su fascinación por Hollywood), pronto se transformaría en maoísmo puro y duro, pero su curiosidad intelectual por la naturaleza del cine es lo que concede a *Deux ou trois choses que je sais d'elle* su atractivo imperecedero. **EB**



Francia/Italia (Five, Paris), 101 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Henri Baum, Raymond Hakim, Robert Hakim
Guión Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, basado en la novela de Joseph Kessel
Fotografía Sacha Vierny
Intérpretes Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Pierre Clémenti, Françoise Fabian, Macha Méril, Muni, Pallas, Maria Latour, Claude Cerval, Michel Charrel, Iska Khan, Bernard Musson, Marcel Charvey, François Maistre, Francisco Rabal, Georges Marchal, Francis Blanch
Festival de Venecia Luis Buñuel (León de Oro, premio Pasinetti al mejor filme)

«Uno de los talentos de Buñuel era la complejidad que transmitía en los detalles secundarios: una puerta, o el plano de una pierna, a menudo decían maravillas sobre la condición social del personaje.»

Ed Gonzalez, *Slant Magazine*, 2003

i

Muchos de los vestidos de Catherine Deneuve en *Bella de día* fueron diseñados por Yves Saint Laurent.

Bella de día Luis Buñuel, 1967

Belle de jour

Luis Buñuel describió *Bella de día* como «pornográfica», pero añadió que exploraba el «erotismo casto». La verdad es que tal vez sea la última gran película sexual de los sesenta, antes de que la mayor permisividad y las regulaciones censoras relajadas (temporalmente) crearan una nueva iconografía de las representaciones eróticas.

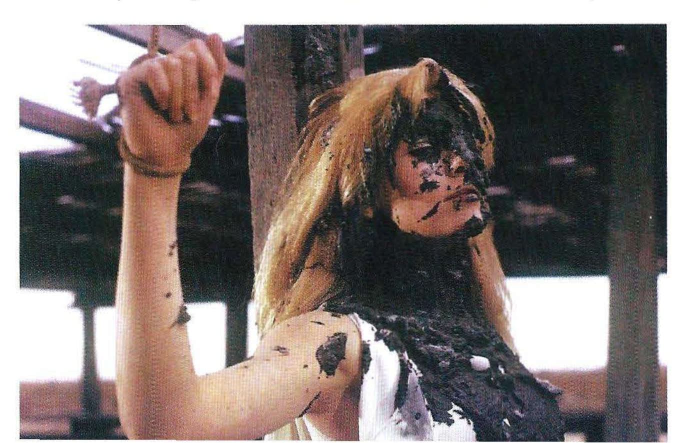
Bella de día es también un artefacto típico de los sesenta por otro motivo. Junto con cintas como *Al final de la escapada* y *La dolce vita*, capta un cierto «estilo» de la época en sus más ínfimos detalles de lenguaje, gestualidad, vestuario y actitudes.

Bella de día es una película fetichista sublime. Buñuel no se interesa por la desnudez de Catherine Deneuve, sino por las ropas y velos que la cubren, y por su superficie femenina extraordinariamente pulida y lustrosa. Si bien la película gira en torno a un burdel de alta categoría, el sexo nunca se muestra. Las perversiones sexuales, que se practican tras puertas cerradas, en rincones secretos, e incluso bajo un ataúd, en una escena hilarante, lanzaban un desafío a las imaginaciones más calenturientas.

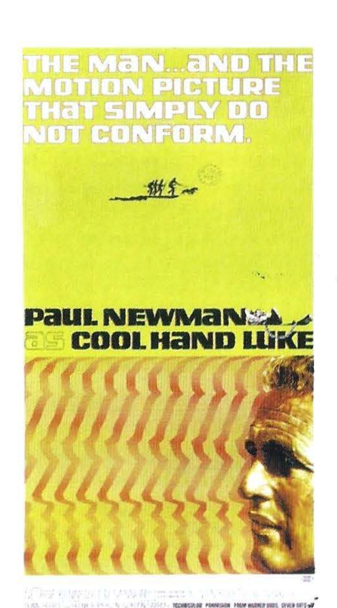
Deneuve interpreta a Séverine Serizy, una esposa burguesa que es frígida (tal vez incluso virginal) con su marido, Jean Sorel. Por fin, asume una doble vida, las tardes de los fines de semana, como prostituta. Así se siente segura para explorar sus fantasías sexuales masoquistas. Sin embargo, la pulcritud de su sistema se viene abajo cuando un gángster desastrado (Pierre Clémenti) conquista su corazón e irrumpe en su respetable vida.

Resumida así, *Bella de día* puede parecer una fantasía masculina ridícula y esquemática. En realidad, se trata de uno de los filmes más misteriosos, poéticos, complejos y seductores de la historia del cine. No se describe con sencillez o claridad la psicología de ningún personaje, ni la naturaleza del mundo cotidiano que habitan.

Buñuel nos conduce a un territorio extraño, equilibrado a la perfección entre el sueño y la realidad. La película está trufada de efectos alucinatorios, divertidos y perturbadores a la vez, al igual que personajes diversos que se refieren en tono ominoso a «dejar entrar a los gatos», que oímos pero nunca vemos. Mucho antes del extraordinario final, los espectadores abiertos a esta textura seductora y onírica ya no esperarán saber qué está pasando: una dulce liberación donde las haya. **AM**







EE.UU. (Jalem, Warner Bros.), 126 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Gordon Carroll, Carter De Haven Jr.
Guión Donn Pearce y Frank Pierson, basado en la novela de Donn Pearce
Fotografía Conrad L. Hall
Música Lalo Schifrin
Intérpretes Paul Newman, George Kennedy, J.D. Cannon, Lou Antonio, Robert Drivas, Strother Martin, Jo Van Fleet, Clifton James, Morgan Woodward, Luke Askew, Marc Cavell, Richard Davalos, Robert Donner, Warren Finnerty, Dennis Hopper, Harry Dean Stanton
Oscar George Kennedy (actor)
Nominaciones al Oscar Donn Pearce, Frank Pierson (guión), Paul Newman (actor), Lalo Schifrin (banda sonora)

«Así es mi Luke. Sonríe como un niño, pero muerde como un caimán.»

Dragline (George Kennedy)

i

Lalo Schifrin, nominado al Oscar por la banda sonora, también compuso la de *Misión imposible*.

La leyenda del indomable Stuart Rosenberg, 1967

Cool Hand Luke

Hay estrellas. Y hay actores como Paul Newman, cuyo gran carisma y penetrantes ojos azules suelen trascender hasta el mejor material en el que trabajan. El ritmo petulante de *La leyenda del indomable* puede fallar en alguna ocasión, pero la personalidad magnética de Newman presta a la película el peso que su historia, relativamente sencilla, se esfuerza por sostener. Rodada en una asombrosa pantalla ancha por Conrad Hall (con el fin de captar mejor el brillo del sol del mediodía y a los presos sudorosos descamisados de una cuerda de presidiarios), la película de Stuart Rosenberg vacila entre una fábula antiautoritaria y un relato de machos enfrentados, para acabar como una curiosa e incompleta alegoría cristiana.

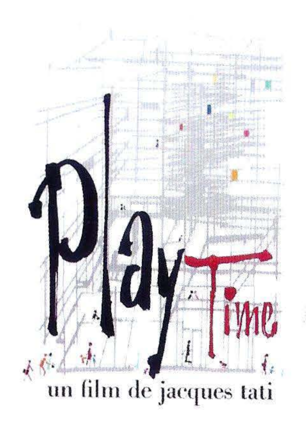
Esa falta de coherencia no debería sorprender a nadie, pero *La leyenda del indomable* sigue siendo una obra muy atractiva. Newman encarna a un individuo enigmático y recalcitrante, Lucas «Cool Hand» Jackson, encarcelado por decapitar parquímetros. Tampoco puede sorprender que se enfrente a un rígido sistema de normas, y que a medida que su estoicismo se hace más subversivo, los castigos que sufre son más severos. *La leyenda del indomable*, llena de diálogos y escenas memorables, cobra existencia como una obra mítica en sí, engañosamente superficial y contracultural.

De hecho, varias frases de la película se han integrado en el léxico del cine (la amenazadora definición «lo que tenemos aquí es falta de comunicación», por ejemplo), mientras que escenas como la de la apuesta de los huevos y la pelea en el patio de la prisión han pasado a la leyenda.

Gran parte del considerable encanto de *La leyenda del indomable* se deriva de su brillante reparto de actores secundarios, un contingente de rostros notables que incluyen a un joven Dennis Hopper, Harry Dean Stanton, y George Kennedy como el rival de Newman convertido en su mano derecha.

Kennedy se llevó a casa la estatuilla al mejor actor secundario por su encarnación del ingenuo duro Dragline, pero en el corazón de la película se halla la carismática interpretación de Newman, que le propulsó a la cima de la p opularidad. Comparada con la exhibicionista actuación de Jack Nicholson en la extrañamente similar *Alguien voló sobre el nido del cuco*, Newman en *La leyenda del indomable* es todo sutileza, sonrisas de complicidad y confianza radiante. Escaso en soliloquios, el Luke de Newman no telegrafía todos sus movimientos ni aclara sus motivaciones. Casi da la impresión de que ha elegido la prisión como un desafío arbitrario, invitando a un conflicto con el sistema solo para ver si puede ganar. De hecho, hasta casi el final de la película no vislumbramos el tributo que el encarcelamiento ha exigido al Luke de espíritu libre. Al contrario que el resto de presos, Luke rechaza el conformismo institucional que va parejo con el confinamiento, y su postura rebelde conduce al desenlace de la tragedia.

Si *La leyenda del indomable* expresa hasta qué punto puede un hombre retar al sistema, también enseña lo que sucede cuando el sistema reacciona. **JKl**



1967

Francia/Italia (Jolly, Specta), 155 min, eastmancolor
Idioma francés, inglés, alemán
Producción René Silvera
Guión Jacques Lagrange, Jacques Tati, Art Buchwald
Fotografía Jean Badal, Andréas Winding
Música Francis Lemarque, James Campbell
Intérpretes Jacques Tati, Barbara Dennek, Rita Maiden, France Rumilly, France Delahalle, Valérie Camille, Erika Dentzler, Nicole Ray, Yvette Ducreux, Nathalie Jem, Jacqueline Lecomte, Oliva Poli, Alice Field, Sophie Wennek, Evy Cavallaro

«Las imágenes están diseñadas de manera que cuando has visto la película dos o tres veces, deja de ser mi película para ser la tuya. Identificas a la gente, la conoces, y ni siquiera sabes quién la ha dirigido.»

Jacques Tati, 1972

i

Para reducir costes de producción, se utilizaron siluetas de cartón como extras.

Playtime Jacques Tati, 1967

Playtime es menos una película que el conseguido intento de un hombre de animarnos a ver con nuevos ojos. De hecho, la obra maestra intemporal del director Jacques Tati está empeñada, de principio a fin, en proporcionar al espectador toda una nueva serie de experiencias sensoriales. Como ninguna otra película, *Playtime* posee la capacidad de obligarnos a cuestionar nuestras facultades auditivas y visuales.

Conocido durante años como el bamboleante monsieur Hulot de grandes obras como *Las vacaciones del señor Hulot* (1953) y *Mi tío* (1958), Tati era mucho más que un payaso, si bien interpretaba ese papel con aplomo.

La obra cómica de Tati constituye el puente entre el cine mudo y el sonoro, entre el vodevil y la era moderna. No obstante, se la recuerda mejor por su sensibilidad visual. Los gags de la película son en realidad momentos peculiares que se suman al tono general de un mundo erróneo. Estas escenas de *Playtime* nos indican que su cometido no es tanto hacernos reír como obligarnos a replantear nuestro papel como espectadores.

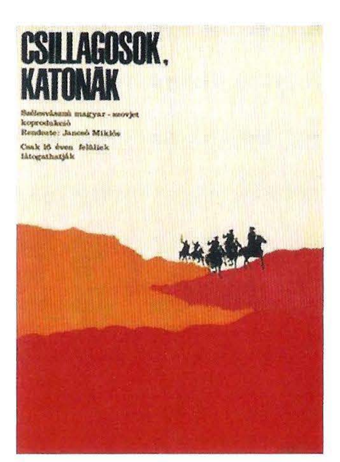
Playtime se desarrolla en una versión clínica y fría de una ciudad futurista; los decorados, rectilíneos, fueron construidos desde el suelo hacia arriba, con un gasto enorme. *Playtime* fue una película muy cara, y no solo porque se rodó en 70 mm, sino porque los ingresos en taquilla fueron pobres, lo cual provocó la inactividad de Tati durante una década. «Tativille» es uno de los grandes logros del diseño de decorados, o de la megalomanía, según como se mire. El plató contaba con sus propias carreteras, sistemas eléctricos, y uno de los edificios de oficinas tenía incluso un ascensor que funcionaba.

Desde los días del expresionismo alemán, ningún director había logrado tanto con una perspectiva forzada: una construcción a escala minuciosa con el fin de lograr que algo pareciera mucho más alejado de lo que estaba.

El mundo de Tativille es analítico, áspero y esterilizado, pero el señor Hulot, que se pasea por la ciudad con indiferencia perpleja, encuentra de vez en cuando elementos naturales. Se topa con una vendedora de flores, por ejemplo, que aporta un poco de color a esta ciudad gris, y solo Hulot es capaz de extraer un sentido de las extravagantes farolas, cuando las compara con un diminuto ramo de flores. *Playtime* tiene mucho que decir acerca de la modernidad analítica que se impone a maneras de vivir más antiguas y terrenales. A cierto nivel, la película expresa que la vida en la ciudad moderna puede acabar con los restos de individualismo.

Los trabajados chistes visuales de *Playtime* son demasiado numerosos para referirlos aquí. Baste decir que cada objeto de la existencia moderna (televisores, coches, supermercados, aeropuertos, aspiradoras) cobra vida y forma nuevas como objeto cómico.

Todas las pautas de *Playtime* desembocan en la increíble escena del restaurante, que dura 45 minutos, tan densa visual y auditivamente que es necesarios verla varias veces. Sin embargo, estos visionados repetidos no son más que ocasiones para disfrutar. Ninguna película ofrece una experiencia visual tan rica como *Playtime*. **EdeS**



Hungría/URSS 90 min, b/n
Idioma húngaro, ruso
Producción Jenoe Goetz, András Németh, Kirill Sirjajev
Guion Gyula Hernádi, Miklós Jancsó, Luca Karall, Valeri Karen, Giorgi Mdivani
Fotografía Tamás Somló
Intérpretes József Madaras, Tibor Molnár, András Kozák, Jácint Juhász, Anatoli Yabbarov, Sergei Nikonenko, Mikhail Kozakov, Bolot Bejshenaliyev, Tatyana Konyukhova, Krystyna Mikolajewska, Viktor Avdyushko, Gleb Strizhenov, Nikita Mikhalkov, Vladimir Prokofyev, Valentin Bryleyev

«En todas las películas de Jancsó, en el interés por la reeducación con que el director nos compromete, nos vemos irritados y obligados a la reflexión.»

Bryan Burns,
***World cinema: Hungary*, 1966**

i

El filme fue un encargo para celebrar el cincuenta aniversario de la Revolución de Octubre en Rusia.

Csillagosok, katonák Miklós Jancsó, 1967

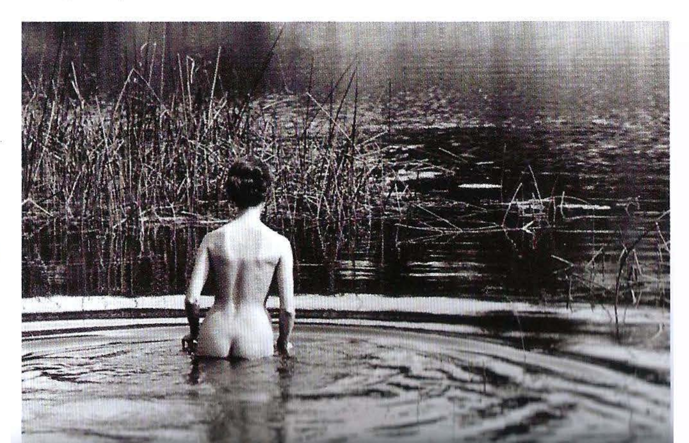
(El rojo y el blanco)

Esta película de 1967 fue la primera del director húngaro Miklós Jancsó que tuvo cierto impacto en Estados Unidos, y el virtuosismo estilístico, el poder ritualista y la extrema belleza aparecen en todo su esplendor. En este espectáculo en blanco y negro, ambientado durante los días posteriores a la revolución rusa, los rojos son los revolucionarios y los blancos las fuerzas gubernamentales que han recibido la orden de aplastarlos. Jancsó, que trabaja con tomas largas coreografiadas con sumo cuidado, las cuales ofrecen a menudo vistas espectaculares, nos invita a estudiar los mecanismos del poder casi de una forma abstracta (como sugiere el título stendhaliano, «Los rojos y los blancos»), con un frío erotismo que tal vez preludie en parte algunos trabajos posteriores de Stanley Kubrick, aunque esto no debería llevarnos a concluir, erróneamente, que Jancsó es indiferente a la política o a los sentimientos.

Para empezar, los elementos nacionalistas muy marcados de *Csillagosok, katonák* podrían ser interpretados, y así lo fueron, como antirrusos, sobre todo si consideramos que la película fue rodada menos de una década después de la represión soviética de la revolución húngara, que dejó más de siete mil húngaros muertos. Detalle significativo, pese a ser una coproducción entre Hungría y Rusia, las autoridades rusas se negaron a exhibir la película en la Unión Soviética.

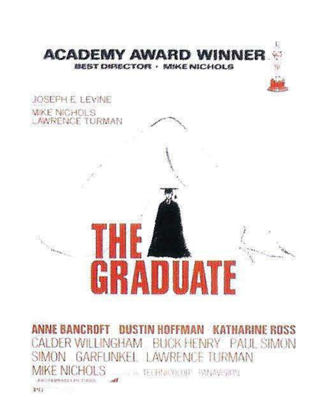
La preferencia de Jancsó por las tomas largas no puede ser traducida como desprecio por sus actores. József Madaras, uno de los actores habituales de Jancsó, ha explicado que «para él, el rostro de los actores desempeña un papel subordinado: él expresa y formula la psique mediante los movimientos de las masas humanas. Eso es lo que el público, acostumbrado a representaciones convencionales, puede encontrar extraño. No obstante, insiste en una colaboración creativa total por parte de sus actores, pero de una forma que se aparta de la convencional. Nunca psicoanaliza. Te obliga a moverte, y por la forma en que me obliga a moverme, deduzco lo que quiere que haga. Piensa en términos de música y ve en términos de ritmo».

Si nunca os habéis topado con la obra de Jancsó, esta es la película ideal para empezar. Fue la primera que vi, la cual abrió paso a muchas más. Puede que sea el realizador húngaro clave de la época sonora; ciertas figuras posteriores como Béla Tarr serían inconcebibles sin él. **JRos**



El graduado Mike Nichols, 1967

The Graduate



1967

EE.UU. (Embassy, Lawrence Turman), 105 min, tecnicolor **Idioma** inglés
Producción Joseph E. Levine, Lawrence Turman
Guión Buck Henry, Calder Willingham, basado en la novela de Charles Webb
Fotografía Robert Surtees
Música Dave Grusin, Paul Simon
Intérpretes Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross, William Daniels, Murray Hamilton, Elizabeth Wilson, Buck Henry, Brian Avery, Walter Brooke, Norman Fell, Alice Ghostley, Marion Lorne, Eddra Gale
Oscar Mike Nichols (director)
Nominaciones al Oscar Lawrence Turman (mejor película), Calder Willingham, Buck Henry (guión), Dustin Hoffman (actor), Anne Bancroft (actriz), Katharine Ross (actriz de reparto), Robert Surtees (fotografía)

«El pánico virginal de Hoffman cuando Anne Bancroft... lo lleva a la cama casi recuerda a Harold Lloyd en su descripción del coraje necesario para superar el miedo a lo desconocido.»

***The New Yorker*, 2010**

i

Pese a la diferencia de edad en pantalla, Bancroft y Hoffman solo se llevaban ocho años.

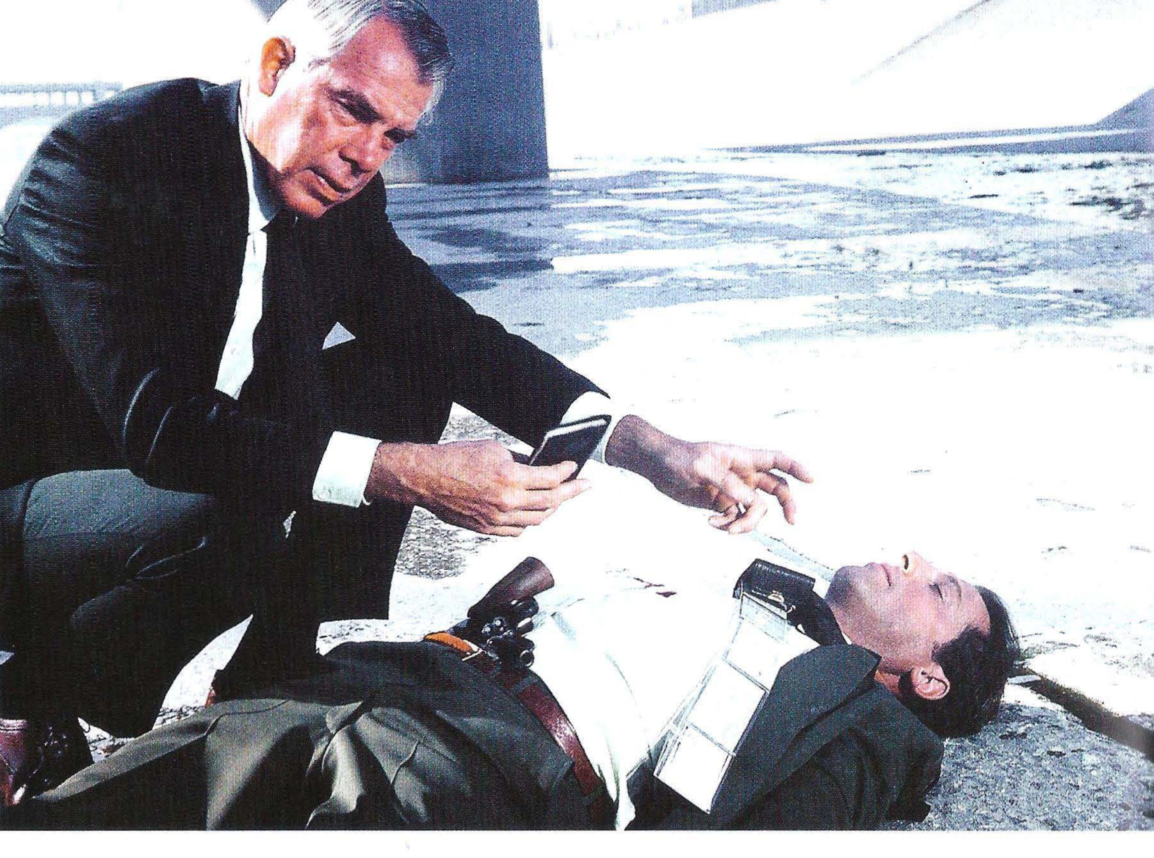
Por improbable que parezca hoy, *El graduado* escandalizó a muchos espectadores por su atrevimiento cuando se estrenó en 1967, un año en que la aireada revolución sexual todavía luchaba por imponerse. Nunca una película de Hollywood de primera fila había arrojado una mirada tan sincera sobre el sexo en los barrios residenciales, o tomado como protagonistas a un trío romántico tan improbable: un graduado con demasiado tiempo libre, un ama de casa alcohólica que está decidida a tirárselo, y su hija, la típica chica buena ignorante de que su principal rival sexual es su depredadora madre. Si alguna película acabó de liquidar el «mamaísmo» decimonónico, fue esta. Ni la maternidad, ni los suburbios, ni la asfixiante niebla de las costumbres de clase media posteriores a la guerra volvieron a parecer iguales.

El equipo creativo que había detrás de *El graduado* era tan fresco como su tema y estilo. Mike Nichols había impresionado con su anterior y única película, la adaptación a la gran pantalla de la obra de Edward Albee *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1966). *El graduado* le ofreció una oportunidad todavía mejor de plasmar detalles sardónicos visuales y diálogos ingeniosos y punzantes, que había afilado con Elaine May en la innovadora comedia que les había convertido en sinónimos de sofisticación urbana. Una de las ideas más originales fue añadir unas pocas canciones recién compuestas por Simon & Garfunkel (en especial «Mrs. Robinson»), y combinarlas con temas anteriores del dúo («The Sounds of Silence», «Scarborough Fair/Canticle»), favoritas de adolescentes y veinteañeros. Utilizó su popularidad como un elemento comercial más, y lo más importante, como señal de que esta película incidiría en la sensibilidad de la cultura juvenil de una forma más directa y cómplice que cualquier otro filme de su época. La triquiñuela funcionó a nivel tanto comercial como estético, e influyó en la banda sonora de incontables películas futuras de Hollywood.

Dustin Hoffman se convirtió en una estrella gracias a su encarnación de Benjamin Braddock, el recién graduado asustado por el materialismo de sus frívolos padres. Forma parte de la leyenda de la película que Nichols aconsejara a Hoffman encarnar el papel sin actuar; la torpeza natural del comportamiento de Ben es fundamental para el atractivo emocional del filme. En una película con muchos momentos míticos, tal vez el que ha obrado más efecto en la cultura pop estadounidense es aquel en que Ben oye la receta que un amigo de la familia aconseja para lograr la felicidad profesional y económica: «¡Plásticos!», a la cual reacciona con una contenida mezcla de miedo, odio y perplejidad.

Los actores secundarios, elegidos con gran acierto, incluyen a Anne Bancroft como la señora Robinson, una Katharine Ross menos impresionante como su hija, Norman Fell como casero con un miedo paranoico a lo que los conservadores de los años sesenta llamaban «agitadores extranjeros», un Richard Dreyfuss como huésped de la pensión, y Buck Henry como empleado de un hotel. En aquella época un recién llegado a la industria cinematográfica, Henry coescribió el guión con Calder Willingham, basándose en una novela de Charles Webb. Nichols convirtió su guión en uno de los mayores logros del cine de los años sesenta. **DS**





A quemarropa John Boorman, 1967
Point Blank

EE.UU. (MGM), 92 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Judd Bernard, Robert Chartoff
Guión Alexander Jacobs, David Newhouse, Rafe Newhouse, basado en la novela *The Hunter* de Donald E. Westlake
Fotografía Philip H. Lathrop
Música Stu Gardner, Johnny Mandel
Intérpretes Lee Marvin, Angie Dickinson, Keenan Wynn, Carroll O'Connor, Lloyd Bochner, Michael Strong, John Vernon, Sharon Acker, James Sikking, Sandra Warner, Roberta Haynes, Kathleen Freeman, Victor Creatore, Lawrence Hauben, Susan Holloway

Basado en la novela de Donald Westlake *The Hunter* (1964), el thriller de John Boorman sigue siendo hoy muy cautivador. Empieza con el truco de matar, en apariencia, a su protagonista; las dos balas que atraviesan a Walker (Lee Marvin) ponen en acción este filme masculino, lleno de dureza y sexo. Walker es dado por muerto después de ser traicionado por su amigo, el gángster Mal Reese (John Vernon, con la cara picada de viruela). Descubrimos que Reese es el amante de la mujer de Walker. Una vez curadas sus heridas, Walker quiere recuperar los noventa y tres mil dólares que Reese le ha robado, y vengarse de su esposa Lynne (Sharon Acker), de Reese y de todos sus cómplices. El plan de Walker arrastra en su vorágine a la hermana de Lynne, Chris (Angie Dickinson), que es seducida, violada y abandonada. El momento en que seduce a Reese para consumar la venganza de Walker continúa siendo una escena de sexo dolorosa y perversa, erótica y desagradable.

Un thriller perfecto en forma y plasmación, el uso de la pantalla ancha para lograr el máximo efecto (los paisajes urbanos aparecen desolados e inmensos; los personajes son arrojados de un extremo a otro del fotograma) logra que *A quemarropa* se vea tan bien en la televisión como en el cine. **KK**

i

A quemarropa fue la primera película filmada en la isla de Alcatraz tras la clausura de la prisión en 1963.

Las señoritas de Rochefort

Les demoiselles de Rochefort

Jacques Demy y Agnès Varda, 1967

Francia (Madeleine, Parc), 120 min, eastmancolor
Idioma inglés, francés
Producción Mag Bodard, Gilbert de Goldschmidt
Guión Jacques Demy
Fotografía Ghislain Cloquet
Música Michel Legrand
Intérpretes Catherine Deneuve, George Chakiris, Françoise Dorléac, Jacques Perrin, Michel Piccoli, Jacques Riberolles, Grover Dale, Véronique Duval, Geneviève Thénier, Henri Crémieux, Pamela Hart, Leslie North, Patrick Jeantet, Gene Kelly, Danielle Darrieux
Nominaciones al Oscar Michel Legrand, Jacques Demy (banda sonora)

Es la pieza que acompaña su maravillosa *Los paraguas de Cherburgo* (1964), y logra un objetivo que pocas películas han conseguido, o siquiera intentado. Durante dos horas, *Las señoritas de Rochefort* mantiene un tono de alegría y exuberancia sin paliativos, rozando, para los verdaderos amantes de la película, algo cercano al éxtasis.

Todo en esta película transmite una felicidad, optimismo y *joie de vivre* sin comparación en la historia del cine. Hasta *Los paraguas de Cherburgo*, que posee una capacidad casi sin rival de asombrar e impresionar, contiene muchos momentos en que la tristeza de la historia palía la vivacidad de las imágenes. Aquí no existe esa tensión. El color salta del fotograma y ataca a los centros de placer del cerebro. Lo mismo cabe decir de los vestidos, los decorados y, en especial, las interpretaciones y los números musicales. Trabajando una vez más con el maestro Michel Legrand, Demy conjura un país mágico (una referencia concreta a los mundos creados en los musicales MGM de los años cincuenta), donde cantantes vestidas de manera idéntica cantan sobre la alegría de ser hermanas, en que la feria de la calle local, que dura todo un fin de semana, se convierte en la apoteosis del amor y la felicidad, en que el acto cotidiano de cruzar un puente inspira exhibiciones de frivolidad coreografiadas con todo esmero.

En pocas palabras, *Las señoritas de Rochefort* os hará más felices que cualquier otra película. Y esto no es moco de pavo. **EdeS**

Weekend Jean-Luc Godard, 1967

Francia/Italia (Ascot, Comacico, Copernic, Lira), 105 min, eastmancolor
Idioma francés
Guión Jean-Luc Godard
Fotografía Raoul Coutard
Música Antoine Duhamel, Guy Béart, Wolfgang Amadeus Mozart
Intérpretes Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Jean-Pierre Léaud, Yves Beneyton, Paul Gégauff, Daniel Pommereulle, Virginie Vignon, Yves Afonso, Blandine Jeanson, Ernest Menzer, Georges Staquet, Juliet Berto, Helen Scott
Festival de Berlín Jean-Luc Godard (nominación al Oso de Oro)

Podría ser la película más caótica y confusa de Jean-Luc Godard y también una de las más audaces.

En ella todo vale: una conversación telefónica anodina se convierte en un número musical de un encanto absurdo, nuestros héroes encuentran personajes de cuento de hadas en el bosque, y los protagonistas pueden sufrir un final atroz en cualquier momento. La decisión de Godard de pasar de un episodio estrambótico a otro fue audaz y muy influyente. Los realizadores más radicales están en deuda con *Weekend*.

Pero «radical» es una etiqueta desafortunada, porque tiene connotaciones de politización y falta de humor. Tranquilizaos, *Week end* no adolece de estos problemas. De hecho, es una película muy divertida, en parte debido a su actitud política. La capacidad de mezclar lo serio, lo cómico, lo bello y lo absurdo era una de las grandes habilidades de Godard.

Ninguna crítica de *Weekend* puede terminarse sin mencionar su escena más famosa, una de las más conocidas de la historia del cine. Tal vez la atracción principal de la película sea el plano secuencia de diez minutos del peor embotellamiento de tráfico del mundo, interrumpido por la propensión irreprimible de Godard a los rótulos explicativos y didácticos. No se trata de un embotellamiento normal. La versión pesadillesca pero hilarante de Godard incluye animales de un zoo, barcos, algún picnic y un montón de sangre. Pero, como el director dijo una vez, no hay nada de qué preocuparse: solo es pintura roja. **EdeS**

El silencio de un hombre Jean-Pierre Melville, 1967

Le samouraï

Francia/Italia (CICC, Fida, Filmel, TC), 105 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Raymond Borderie, Eugène Lépicier
Guión Jean-Pierre Melville, Georges Pellegrin, basado en la novela *The Ronin* de Joan McLeod
Fotografía Henri Decaë
Música François de Roubaix
Intérpretes Alain Delon, François Périer, Nathalie Delon, Cathy Rosier, Jacques Leroy, Michel Boisrond, Robert Favart, Jean-Pierre Posier, Catherine Jourdan, Roger Fradet, Carlo Nell, Robert Rondo, André Salgues, André Thorent, Jacques Deschamps

Jean-Pierre Melville tuvo la inspiración de inventar una cita del «Libro Bushido de los samurais» como prefacio de la película: «No existe mayor soledad que la del samurai, salvo tal vez la del tigre en la jungla...». No hacen falta más alusiones a la cultura japonesa. Bastan para conferir a *El silencio de un hombre* un aire abstracto, mítico e intemporal. Es una obra impresionante, estilizada hasta el punto de la asfixia, en que el mundo imaginario del cine vence a la realidad. No es de extrañar que cineastas como John Woo y Paul Thomas Anderson, pasando por Quentin Tarantino y Walter Hill, hayan entrado a saco en esta película, como si fuera la Biblia.

Jef Costello (Alain Delon) es un implacable asesino a sueldo. Metódico, asexual y, en apariencia, amoral en su disposición a matar cuando se lo ordenan, Jef se encuentra engañado y perseguido. Como a su homónimo interpretado por Robert Mitchum en *Retorno al pasado* (1947), le han «tendido una trampa» y ha de averiguar qué ha sucedido. Su definitiva confrontación con el testigo que puede incriminarle expone el enigma de sus motivaciones internas.

La visión de París según Melville se filtra a través de su amor por el cine negro estadounidense: clubes de jazz con cantantes negras, calles oscuras y lluviosas. Los policías actúan como en una película de Fritz Lang, controlan la ciudad mediante una alambicada vigilancia y siguen la pista de este escurridizo problema humano. No obstante, la atmósfera embriagadora de la fantasía fílmica encuentra su equilibrio en la legendaria atención maníaca que tiene Melville por los detalles, que bordean la obsesividad de un procedimiento policial: la logística de cada gesto, de cada movimiento en la ciudad, está impecablemente trazada y rodada.

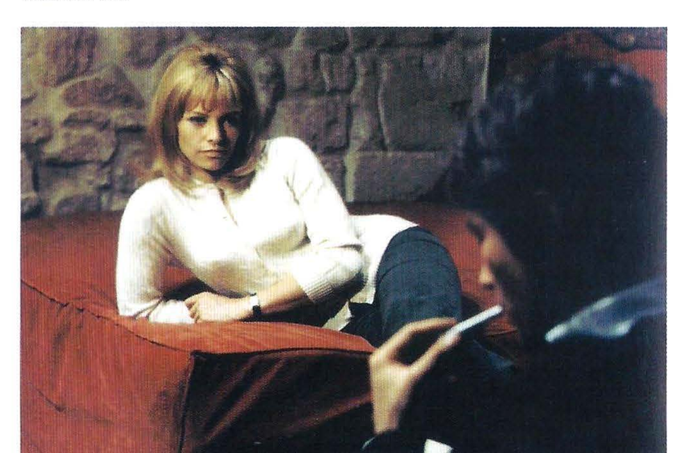
Es difícil ver *El silencio de un hombre*, casi sin diálogos, en que cada sonido (como el gorjeo del pájaro en el apartamento de Jef, el rugido de un motor de coche o el ruido metálico de un llavero) está aislado y potenciado, en que los actores posan como maniquíes encantadores (aquí, Delon es tan de porcelana como la Catherine Deneuve de *Bella de día*) sin recordar a Bresson. Melville rechazaba la comparación, pero es cierta: Jef es casi un sacerdote ascético, animado por una llamada interior. **AM**

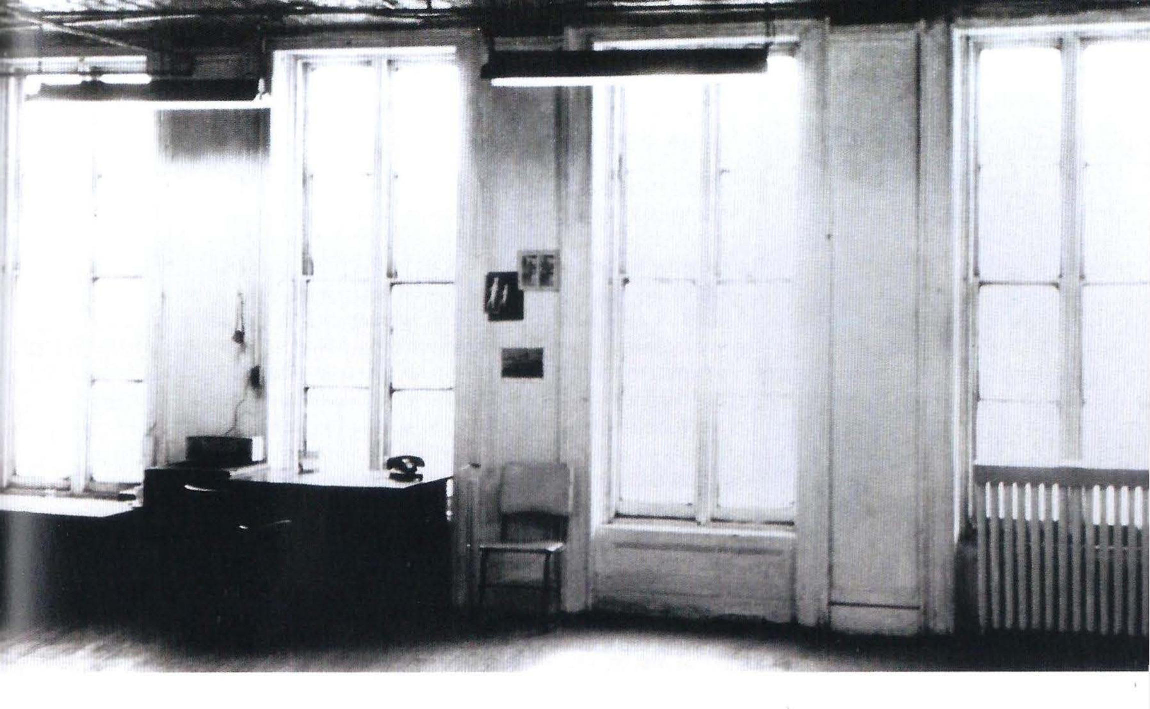
«Es difícil imaginar cómo podría haberse mejorado esta historia. Posee las mejores virtudes del cine negro americano, pero con una sensibilidad europea.»

Derek Malcolm, *The Guardian*, 2000

i

Jean-Pierre Melville cambió su nombre por el de Grumbach tras leer la novela de Herman Melville *Moby Dick*.





Wavelength Michael Snow, 1967

EE.UU. /**Canadá** (Canyon),
45 min, 16 mm, color
Idioma inglés
Producción Michael Snow
Guión Michael Snow
Fotografía Michael Snow
Intérpretes Hollis Frampton, Joyce Wieland, Amy Yadrin, Lyne Grossman, Maoto Nakagawa, Roswell Rudd

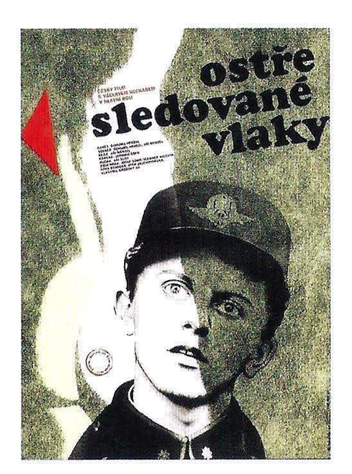
En teoría un arquetipo del minimalismo, *Wavelength* está llena de acción. Una cinta experimental que reconoce las convenciones del misterio y la narrativa inherentes a todo el cine, este filme fue pensado para cambiar la relación del espectador con la pantalla, para obligar al público a pensar en los procesos y factores que la mayoría de películas dan por sentado.

Michael Snow presenta todo el filme en una sola toma, un plano secuencia de 45 minutos rodado de un lado a otro de una amplia sala urbana, que se concentra en un detalle de una fotografía (de olas) fija a la pared de enfrente. Es una película implacable, ingeniosa a sus expensas cuando te obliga a pechar con el espacio físico y las intrusiones de los elementos más diminutos de la narrativa humana. Hay incluso un aparente asesinato cuando un hombre (Hollis Frampton) aparece durante un altercado y cae muerto, y luego llega una mujer y descubre el cadáver, llama a la policía y se oyen sirenas, indicando que las ondas de este acontecimiento se expanden, pero cuando este melodrama se ha puesto en marcha, la cámara ha avanzado tanto que la gran foto presentada al principio ya no es abarcable. Estamos demasiado cerca de la pared, y a punto de penetrar a través de la fotografía en lo que podría ser otro universo, para poder comprender así lo que ha tenido lugar.

Si bien *Wavelength* consiste en un solo plano, no es una sola toma. En su viaje a través de la sala, cambia el material de archivo, los procesos de color y la iluminación, y toma en consideración elementos en apariencia fortuitos y diseñados a posta. Como mucho cine experimental y underground, se la puede tachar de pretenciosa o de capricho intelectual, pero sigue siendo una obra vital, importante y necesaria. **KN**

i

En 2003, Snow condensó la película en el corto WVLNT (*Wavelength For those Who Don't Have the Time*, o *Longitud de onda para los que no tienen tiempo*).



Checoslovaquia (Barrandov), 92 min, b/n/color
Idioma checo, alemán
Producción Zdenek Oves
Guión Jiři Menzel, basado en la novela de Bohumil Hrabal
Fotografía Jaromír Sofr
Música Jiři Pavlik, Jiři Sust
Intérpretes Václav Neckář, Josef Somr, Vlastimil Brodsky, Vladimír Valenta, Alois Vachek, Ferdinand Kruta, Jitka Bendová, Jitka Zelenohorská, Nada Urbánková, Libuše Havelková, Kveta Fialová, Pavla Maršálková, Milada Ježková, Zuzana Minichova, Václav Fiser
Oscar Checoslovaquia (mejor película de habla no inglesa)

«Las buenas comedias deberían tratar de cosas serias. Si empiezas a hablar de cosas serias demasiado seriamente, acabas siendo ridículo.»

Jiři Menzel, 2008

i

Hubo un momento en que Menzel consideró la posibilidad de interpretar él mismo el papel de Miloš, pero decidió que era demasiado viejo.

Trenes rigurosamente vigilados Jiři Menzel, 1967

Ostre Sledované vlaky

Trenes rigurosamente vigilados, con su humor agridulce, su amor por el detallismo y su humanismo, destaca como el epítome del cine de la nueva ola checa. Fue el primer largometraje de Jiří Menzel, y era una adaptación de escritos del novelista checo Bohumil Hrabal. La relación entre director y escritor, que colaboraron juntos en el guión, fue excepcionalmente estrecha y cordial. Menzel, cuando aceptó el Oscar a la mejor película extranjera, atribuyó todo el crédito al novelista, en tanto Hrabal siempre defendió que prefería la película al original.

Toma como hilo narrativo principal la educación sentimental de un adolescente tímido y sensible. Miloš, interpretado por Václav Neckář, con su mirada soñadora y los ojos abiertos de par en par, que recuerda a menudo a Buster Keaton, está muy orgulloso de su nuevo uniforme de guardia de estación, lo cual le permitirá «subirse a un andén y no trabajar mucho». Enamorado de una bonita conductora de un tren local, se sume en la desesperación cuando los nervios provocan que cometa un error. Su modelo es su colega de mayor edad, el cínico y siempre lujurioso Hubička (Josef Somr), quien divide su tiempo entre minar con discreción la autoridad y perseguir a todas las mujeres que se cruzan en su camino.

Este tema, si bien tratado desde un punto de vista fresco y seductor, sería convencional de no ser por el marco en que se desarrolla: una dormida estación de tren de una localidad apartada durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. La guerra, siempre presente pero al principio pasada por alto, se impone poco a poco a los acontecimientos, y añade capas de complejidad y tragedia a la historia de Miloš. Al abordar este período (descrito por lo general en anteriores cintas checas como una época de lucha heroica contra la ocupación) desde un ángulo oblicuo e irónico, la intención de Menzel era deconstruir el mito heroico de la guerra. *Trenes* no trata de héroes. Hubička está mucho más preocupado por sus aventuras amorosas que por su contribución a la Resistencia, por ejemplo, y Miloš se implica por accidente.

Del mismo modo, nadie es demonizado: un grupo de soldados alemanes, que contemplan con ojos melancólicos un tren lleno de bonitas enfermeras, no son bestias fascistas, sino jovencitos que añoran su hogar, y el colaborador de los nazis checo, el abogado Zedníček (Vlastimil Brodsky), es más un idiota que un villano, acompañado de música pomposa en la banda sonora que ridiculiza sus pretensiones wagnerianas. Nunca se insiste en una mirada de soslayo a la dominación soviética de Checoslovaquia, pero no cabe duda de que el público local de aquella época debió de caer en la cuenta.

El espíritu de *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, encarnación del genio checo de la insubordinación risueña y la insolencia disimulada de cortedad mental, planea sobre toda la película, especialmente en la reacción impávida del personal de la estación a la explicación de Zedníček de que la retirada de la Wehrmacht en todos los frentes es, en realidad, una brillante táctica para asegurar la victoria. Al igual que en la novela clásica de Hašek, *Trenes rigurosamente vigilados* combina comedia, tragedia y farsa, erotismo y sátira, naturalismo y absurdo, hasta formar una mezcla idiosincrática y seductora. **PK**



Tierra en trance Glauber Rocha, 1967

Terra em transe

Brasil (Mapa), 106 min, b/n
Idioma portugués
Producción Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues , Raymundo Wanderley Reis, Glauber Rocha, Zelito Viana
Guión Glauber Rocha
Fotografía Luiz Carlos Barreto
Música Sérgio Ricardo
Intérpretes Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Jofre Soares, Modesto De Souza, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Telma Reston, José Marinho, Francisco Milani, Paulo César Peréio
Festival de Cannes Glauber Rocha (premio FIPRESCI, nominación a la Palma de Oro)

«Mientras haya un cineasta preparado para filmar la verdad y oponerse a la hipocresía y a la represión de la censura intelectual, el Cinema Novo *seguirá vivo.»*

Glauber Rocha,
***La estética del hambre*, 1965**

i
Se ha comentado que el tema y la estructura de *Tierra en trance* tienen similitudes con *Ciudadano Kane* (1941).

El 1 de abril de 1964, un golpe militar derrocó el gobierno de Brasil y sumió a la nación en una dictadura durante 25 años. Para la muy activa y ruidosa izquierda del país, la mayor sorpresa no fue lo sucedido, sino la rapidez con que cayó el gobierno, sin derramamiento de sangre. Esta torturante combinación de culpa, rabia y depresión condujo a cierto número de notables meditaciones cinematográficas sobre política, violencia y el papel de los intelectuales en ambas. *Terra em transe,* de Glauber Rocha, es tal vez el mejor ejemplo de esta impresionante cosecha.

En un país llamado Eldorado, el poeta y realizador Paulo Martins (Jardel Filho) decide abandonar la protección del patriarca político Porfirio Díaz (Paulo Autran), y apoyar para gobernador al populista Felipe Vieira (José Lewgoy). Vieira es elegido, pero pronto reniega de las promesas de su campaña. Aplasta con brutalidad una revuelta campesina, lo cual provoca que Paulo le abandone y regrese a la vida disipada y desenfrenada que conocía tan bien. Pero al mando de Sara (Glauce Rocha), ex amante de Paulo, un grupo de «radicales» que apoyan a Vieira convencen a Paulo de que su deber consiste en utilizar sus contactos para destruir a su antiguo protector, Díaz. Paulo accede, aunque la experiencia le deja decepcionado de la política. Cuando más tarde averigua que le han traicionado, y que se ha declarado la ley marcial, Paulo opta por la resistencia armada, pero es abatido por la policía.

Esta es la historia. Lo que emerge es algo muy diferente. Contada en flashback, la película de Rocha es una mezcla desaforada de gran ópera y *cinéma vérité*, Villa Lobos y exorcismos afrobrasileños. El remolino político y personal encarnado por Paulo Martins se narra visceralmente mediante un estilo visual que alterna cortes frenéticos con osadas largas secuencias cámara en mano. Rocha crea una galaxia de arquetipos que capta bien el espectro de la política latinoamericana en los años cincuenta y sesenta, experiencias que a principios de los setenta condujeron a dictaduras militares en toda la región. Atacada con igual furia por la izquierda y la derecha, la cinta quedó en un segundo plano, a favor de las epopeyas rurales de Rocha, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) y *Antonio das Mortes* (1969). Vista hoy, sin embargo, no solo parece la obra maestra de Rocha, sino la del nuevo cine latinoamericano. **RP**



En el calor de la noche Norman Jewison, 1967
In the Heat of the Night

EE.UU. (Mirisch Company), 109 min, color
Idioma inglés
Producción Walter Mirisch
Guión Stirling Silliphant, basado en la novela de John Ball
Fotografía Haskell Wexler
Música Quincy Jones
Intérpretes Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates, Lee Grant, Larry Gates, James Patterson, William Schallert, Beah Richards, Peter Whitney, Kermit Murdock, Larry D. Mann, Matt Clark, Arthur Malet, Fred Stewart, Quentin Dean
Oscar Walter Mirisch (mejor película), Stirling Silliphant (guión), Rod Steiger (actor), Hal Ashby (montaje), (sonido)
Nominaciones al Oscar Norman Jewison (director), James Richard (efectos de sonido)

«Me llaman señor Tibbs.» No se había explorado en exceso el racismo en la pantalla, cuando el productor independiente Walter Mirisch y el director Norman Jewison adaptaron la novela de John Ball *En el calor de la noche* para Sidney Poitier. El resultado se colocó a la vanguardia de los nuevos thrillers criminales sociales.

Virgil Tibbs (Poitier) es detenido porque es negro y lleva bastante dinero encima cuando está de paso por la población segregacionista de Sparta (Mississippi), la noche que asesinan a un industrial del norte. Para disgusto del fascista jefe de policía (Rod Steiger), Tibbs es un detective de homicidios de Filadelfia, y la extraña pareja se ve obligada a colaborar en la investigación. El elemento criminal y la atmósfera son potentes (ayudadas por una memorable banda sonora de Quincy Jones), pero el impacto perdurable de la película resulta de la fascinante relación que se entabla entre los dos hombres. Poitier conduce su personaje con desdén principesco hacia la basura blanca que le acosa, al tiempo que desentraña una intriga digna de Chandler, pero la poderosa aunque sutil interpretación de Steiger, en el papel del patán sureño de temperamento agresivo, siempre mascando chicle, le valió el Oscar al mejor actor. La película ganó también estatuillas a la mejor película, guión (Stirling Silliphant), sonido y montaje (Hal Ashby, que dirigiría varias películas interesantes en los setenta). **AE**

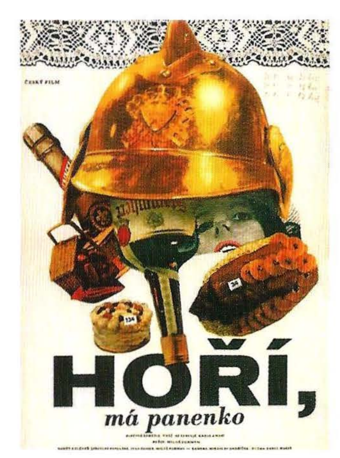
Marketa Lazarová Frantisek Vlácil, 1967

Checoslovaquia (Barrandov), 162 min, b/n
Idioma checo
Producción Josef Ouzky
Guión Frantisek Pavlicek, Frantisek Vlácil, basado en la novela de Vladislav Vancura
Fotografía Bedrich Batka
Música Zdenek Liska
Intérpretes Josef Kemr, Magda Vásáryová, Nada Hejna, Jaroslav Moucka, Frantisek Velecky, Karel Vasicek, Ivan Palúch, Martin Mrazek, Václav Sloup, Pavla Polaskova, Alena Pavlíková, Michal Kozuch, Zdenek Lipovcan, Harry Studt, Vlastimil Harapes

Ambientada en los bosques de Bohemia durante el siglo XIII, la ambiciosa y compleja epopeya medieval de Frantisek Vlácil trata la transición del paganismo al cristianismo mediante el rapto y brutal violación que comete un feroz guerrero pagano, Mikolás Kozlík (Frantisek Veleck), en la persona de la heroína del título (Magda Vásáryová), la inocente hija, destinada al convento, del líder de un clan.

Tras su estreno inicial (después de seis años de realización), la revista *Variety* declaró que *Marketa Lazarová*, con sus casi tres horas de duración, narrativa elíptica y énfasis en el símbolo y la metáfora, era «una obra asombrosa, inadecuada para su estreno comercial». Con el tiempo, esta obra maestra gótica en blanco y negro, basada en una novela de vanguardia de antes de la guerra, y que evocaba visualmente a Carl Theodor Dreyer, Akira Kurosawa e Ingmar Bergman, fue votada en 1998 la mejor película checa de todos los tiempos por un jurado de críticos y líderes industriales del país.

Antes que reducir la historia a una cinta de aventuras llena de acción pero superficial, Vlácil, conocido por su lirismo poético y películas históricas (su filme de 1961 *Dablova past* estaba ambientado durante la Contrarreforma, y su cinta de 1967 *Udoli vcel* está protagonizada por un miembro checo de los Caballeros Teutones) hace uso de una fotografía fascinante y numerosos detalles del período para profundizar en el estado psicológico y moral de sus personajes. Como tal, *Marketa Lazarová* destaca como «una pesadilla atávica, un poema cinematográfico difícil de categorizar en términos de género o miedo». **SJS**



Checoslovaquia/Italia (Carlo Ponti, Barrandov), 71 min, eastmancolor
Idioma checo
Producción Rudolf Hájek, Carlo Ponti
Guión Milos Forman, Jaroslav Papousek, Ivan Passer, Václav Sasek
Fotografía Miroslav Ondrícek
Música Karel Mares
Intérpretes Jan Vostrcil, Josef Sebanek, Josef Valnoha, Frantisek Debelka, Josef Kolb, Jan Stöckl, Vratislav Cermák, Josef Rehorek, Václav Novotny, Frantisek Reinstein, Frantisek Paska, Stanislav Holubec, Josef Kutálek, Frantisek Svet, Ladislav Adam
Nominaciones al Oscar Checoslovaquia (mejor película de habla no inglesa)

«La película es pura diversión. Es intemporal, extrapolable a muchas épocas y muchos lugares.»

Roger Ebert, crítico, 2002

i

La idea surgió cuando Milos Forman e Ivan Passer asistían a un baile de bomberos en una pequeña ciudad.

Horí, má panenko Milos Forman, 1967
(El baile de los bomberos)

Si bien Milos Forman nunca aspiró a producir una alegoría, su *Horí, má panenko* es con todo una potente comedia negra sobre los males de una sociedad de estilo soviético. Aunque galardonada con diversos premios y parte del motivo de que Forman desertara a Occidente, la película fue criticada con dureza, debido a su subtexto político, por el productor Carlo Ponti, pese a que fue un éxito multitudinario justo cuando los tanques invadían Praga para extender el Telón de Acero.

Ambientada en un pequeño pueblo checo, el filme tiene varios puntos de interés: la fiesta del título («El baile de los bomberos»), una ceremonia en honor del líder jubilado del cuerpo de bomberos voluntarios, una rifa de manjares, un concurso de belleza y un incendio que se declara hacia el final de la velada con resultados tragicómicos.

Horí, má panenko, no solo atractiva por su argumento, es un título obligatorio protagonizado por un grupo abigarrado de actores no profesionales descubiertos en la población donde se rodó la cinta. Estructurada en episodios, de estilo naturalista, interesada en el humor más amplio posible, incluyendo el *slapstick* físico y la comedia de los errores, la película desarrolla con habilidad sus cuidadosas observaciones sobre el comportamiento de grupo en un entorno aislado.

Comienza cuando el bienintencionado comité de miembros del cuerpo de bomberos voluntarios encarga un trofeo en honor de su jefe jubilado, mientras el ayuntamiento guarda la comida que se van a rifar. Cuando el ayuntamiento se llena de invitados, en tanto el comité se esfuerza por encontrar chicas bonitas para el concurso de belleza, una oportunidad para que los miembros se las coman con los ojos, roban todos los premios de la rifa. Todos los presentes son sospechosos del robo, debido a la evidente escasez que convierte productos de primera calidad como la carne y licores caros en una tentación para todo el mundo.

A continuación, el concurso de belleza se descontrola, y después se declara un incendio en el pueblo. Pese a todos los esfuerzos del comité, ya borrachos sus miembros, por domar las furiosas llamas, un anciano ha de contemplar cómo su casa arde hasta los cimientos en la nieve. Al final de la película, los miembros del comité se quedan con un triple fracaso entre las manos, la rifa, el concurso de belleza y el incendio, pero con un consuelo. Al agasajar a su líder jubilado, indiferentes al cinismo implícito sobre comités, camaradas y fe en un futuro mejor (valores fundamentales en la retórica comunista predominante), la exhibición de respeto por los mayores aparece como pompa superficial.

Escrita por Forman, Jaroslav Papousek e Ivan Passer, que se inspiraron en un baile de bomberos auténtico, la película demuestra un conocimiento crítico de la sociedad soviética. Sin exagerar esa condición y el consiguiente deseo y privaciones que dominaban la vida de Checoslovaquia en 1967, *Horí, má panenko* sugiere que la fortaleza moral se derrumba ante el liderazgo corrupto que beneficia a unos pocos a expensas de la mayoría. Esta tendencia, por supuesto, se deriva de una falta de productos básicos como buena comida y agua, pero se extiende con facilidad a un colapso general del comportamiento civilizado, que parece ser la resonancia alegórica de la película, pese a las intenciones de Forman. **GC-Q**



El libro de la selva Wolfgang Reitherman, 1967
The Jungle Book

EE.UU. (Walt Disney), 78 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Walt Disney
Guión Larry Clemmons, Ralph Wright, Ken Anderson, Vance Gerry, basado en la novela de Rudyard Kipling
Música George Bruns, Terry Gilkyson, Richard M. Sherman
Intérpretes Phil Harris, Sebastian Cabot, Louis Prima, George Sanders, Sterling Holloway, J. Pat O'Malley, Bruce Reitherman, Verna Felton, Clint Howard, Chad Stuart, Lord Tim Hudson, John Abbott, Ben Wright, Darleen Carr
Nominaciones al Oscar Terry Gilkyson (canción)

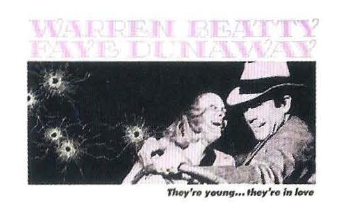
i

Los cuatros buitres se inspiran en los Beatles, que en principio debían prestar sus voces.

Tal vez la preferida de todas las películas de dibujos animados de Disney, *El libro de la selva* parte de la historia de Rudyard Kipling sobre un niño criado por lobos en la selva. Al contrario que las versiones con personajes reales de Zoltan Korda (1942) y Stephen Sommers (1994), que se centran en las experiencias del muchacho cuando vuelve a la civilización, esta gira en torno a los últimos días de Mowgli en la jungla. El regreso del tigre feroz Shere Khan significa que su entorno ya no es seguro. Mowgli se resiste, pero como Pinocho antes que él, se extravía con facilidad, y solo consigue salvarse de las garras de Kaa (la serpiente) y Rey Louie (el mono) gracias a sus amigos Baghera (la pantera) y Baloo (el oso).

Aunque la historia es superficial y los dibujos convencionales, la caracterización y la banda sonora dotan de distinción a la película. *El libro de la selva*, última película de dibujos animados supervisada por el propio Walt Disney, fue la primera en utilizar estrellas para las voces: un inconfundible George Sanders como el insidioso Shere Khan, Louis Prima canta «Soy el rey de los swingers», y Phil Harris se lo pasa en grande como el beatnik bohemio Baloo, con su canción emblemática «Las necesidades del oso». Una tardía secuela llegó en 2003, *El libro de la selva 2*. **TCh**







EE.UU. (Tatira-Hiller, Warner Bros/Seven Arts), 111 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Warren Beatty
Guión David Newman, Robert Benton
Fotografía Burnett Guffey
Música Charles Strouse
Intérpretes Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman, Estelle Parsons, Denver Pyle, Dub Taylor, Evans Evans, Gene Wilder
Oscar Estelle Parsons (actriz de reparto), Burnett Guffey (fotografía)
Nominaciones al Oscar Warren Beatty (mejor película), Arthur Penn (director), David Newman, Robert Benton (guión), Warren Beatty (actor), Faye Dunaway (actriz), Michael J. Pollard (actor de reparto), Gene Hackman (actor de reparto), Theadora Van Runkle (vestuario)

«Esta es la señorita Bonnie Parker. Yo soy Clyde Barrow. Robamos bancos.»

Clyde Barrow (Warren Beatty)

i

Blanche Barrow se quejó de que el retrato que Estelle Parsons hizo de ella la hacía parecer «el culo vociferante de un caballo».

Bonnie y Clyde Arthur Penn, 1967

Bonnie and Clyde

La idea de Arthur Penn de rodar una película estadounidense sobre «proscritos», al estilo de la *nouvelle vague* francesa y con exuberancia juvenil, consiguió un rotundo éxito entre el público, que agradeció su mensaje político antisistema. A la larga, los críticos también aplaudieron el esfuerzo del director por insuflar en el cine estadounidense una energía y seriedad nuevas. Sin embargo, al poco de su estreno, *Bonnie y Clyde* fue condenada por su descripción gráfica de la violencia. Los desarrollos tecnológicos permitían mostrar heridas de bala de una manera más realista, y la cámara de Penn se demora a menudo en los cuerpos despedazados y en el dolor y sufrimiento resultantes. *Bonnie y Clyde* fue el primer filme de Hollywood en conseguir que el espectador experimentara su horror, e incluso su fascinante belleza.

Las primeras críticas de la película fueron en general negativas, incluso condenatorias, pero la fuerza de la opinión crítica no tardó en cambiar de manera radical. *Bonnie y Clyde*, que alterna con eficacia escenas de terror, realismo brutal y comedia casi *slapstick*, es más o menos biográfica y tiene una atmósfera muy realista, debido a la escenografía meticulosa y el rodaje en exteriores del noreste de Texas, donde se reproduce con fidelidad el paisaje de la época de la sequía. Con algunos errores históricos, sigue las hazañas y y trágico final del más famoso dúo de ladrones de bancos de la época de la Depresión, que en su momento ya fueron aclamados como héroes populares. Warren Beatty y Faye Dunaway brillan encarnando a la pareja criminal, con el extraordinario apoyo de Gene Hackman, Estelle Parsons y Michael J. Pollard como otros miembros de la banda. Después de su éxito inicial, la pareja es acorralada por la policía en Iowa, donde Buck, el hermano de Clyde (Gene Hackman) es abatido, mientras su mujer, Blanche (Parsons) queda ciega y es capturada. Los otros tres esquivan la persecución policial, pero al final Bonnie y Clyde caen en una emboscada y son cosidos a balazos en un ballet mortal filmado a cámara lenta.

El tratamiento franco del sexo, en especial la relación inusual entre el impotente Clyde y la agresiva Bonnie, también abrió nuevos caminos. A finales de los sesenta, Hollywood había abandonado las restricciones del código de producción por un sistema de calificación que permitía mayor libertad a la hora de tratar el sexo y la violencia. *Bonnie y Clyde* se cuenta entre las primeras y más triunfales películas producidas bajo este nuevo sistema. Recibió diez nominaciones al Oscar.

Bonnie y Clyde es una ambigua declaración sobre el lugar de la violencia y el individuo en la sociedad estadounidense. En la historia del cine, sin embargo, su importancia es mucho mayor. El éxito popular y crítico de la cinta demostró al poder establecido en Hollywood, empeñado en volver a conectar con su público nacional, que películas que combinaban el estilo y seriedad europeos con temas tradicionales estadounidenses (mediatizados por géneros convencionales) podían tener éxito, sobre todo si eran dinámicas y presentaban escenas de acción espectaculares. *Bonnie y Clyde* preparó el camino para el renacimiento de Hollywood de los setenta, con obras maestras como *El padrino*, de Francis Ford Coppola, que rendían un homenaje al filme de Penn. **RBP**

Vij Georgi Kropachyov y Konstantin Yershov, 1967

URSS (Mosfilm), 78 min, color
Idioma ruso
Guión Georgi Kropachyov, Aleksandr Ptushko, Konstantin Yershov, del cuento de Nikolai Gogol
Fotografía Viktor Pishchalnikov, Fyodor Provorov
Música Karen Khachaturian
Intérpretes Leonid Kuravlyov, Natalya Varley, Aleksei Glazyrin, Vadim Zakharchenko, Nikolai Kutuzov, Pyotr Vesklyarov, Dmitri Kapka, Stepan Shkurat, G. Sochevko, Nikolai Yakovchenko, Nikolai Panasyev, Vladimir Salnikov

Basada en el mismo relato breve del famoso autor ruso del siglo XIX Nikolai Gogol, que inspiró el clásico de terror italiano de Mario Bava *La máscara del demonio* (1960), *Vij*, de Georgi Kropachyov y Konstantin Yershov, es una pintoresca, entretenida y aterradora película de demonios y brujería, con notables efectos especiales obra del maestro ruso de la fantasía cinematográfica Aleksandr Ptushko (*Novyi Gulliver*, de 1935, *Kamennyj tsvetok*, de 1946, *Ruslan i Lyudmila*, de 1972).

El desafortunado seminarista Khoma Brutus (Leonid Kuravlyov) se pierde en el campo durante unas vacaciones, y acaba pernoctando en el establo de una anciana. La mujer no tarda en revelar que es una bruja, y utiliza a Khoma como palo de escoba viviente. Después de golpearla hasta dejarla inconsciente, Khoma ve con una mezcla de culpabilidad y asombro que la bruja se transforma en una hermosa dama. A continuación, avisan a Khoma de que debe trasladarse a una aldea remota, pues ha sido elegido especialmente para presidir el velatorio de una joven en una antigua iglesia. Esto significa pasar tres noches solo con el cadáver, cuyo aspecto le resulta familiar, y contar como única protección con su fe tambaleante.

Es aquí donde la película asombra, cuando seres de pesadilla venidos del Más Allá empiezan a desfilar por la pantalla. Las escenas de la iglesia culminan con la materialización del demonio Vij, el cual, citando a un crítico, «hace acto de aparición sobre un fondo de la mejor colección de diablos, fantasmas y bestias patilargas» que el cine ha visto jamás. **SJS**

Gaav Dariush Mehrjui, 1968
(La vaca)

Irán (Ministerio de Cultura de Irán), 100 min, b/n
Idioma farsi
Producción Dariush Mehrjui
Guión Dariush Mehrjui, basado en la obra de Gholam-Hossein Saedi
Fotografía Fereduyn Ghovanlu
Música Hormoz Farhat
Intérpretes Ezzatolah Entezami, Mahmoud Dowlatabadi, Parviz Fanizadeh, Jamshid Mashayekhi, Ali Nassirian, Esmat Safavi, Khosrow Shojazadeh, Jafar Vali
Festival de Berlín Dariush Mehrjui (premio OCIC-recomendación del fórum del nuevo cine)

Corre el rumor de que, después de ver *Gaav*, el ayatolá Jomeini opinó que tal vez podría haber un lugar para el cine en la república islámica, creando así la teórica posibilidad del cine iraní de Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi y otros. *Gaav*, la primera película iraní que atrajo la atención internacional, era la segunda cinta del director educado en la UCLA Dariush Mehrjui, que regresó a Irán decidido a crear un nuevo tipo de cinematografía comparable al nuevo cine del Tercer Mundo que empezaba a emerger.

Basada en una obra de Gholam-Hossein Saedi, quien también colaboró en el guión, *Gaav* es la historia de Masht Hassan (Ezzatolah Entezami), orgulloso propietario de una vaca en un pueblo pobre. Un día, cuando está de viaje de negocios, la vaca muere de manera inesperada. En lugar de decirle la verdad, los demás aldeanos fingen que la vaca solo se ha extraviado. Hassan, cuya identidad y posición social dependen tanto de esa vaca, se obsesiona con encontrarla hasta enloquecer. Financiada en gran parte por el gobierno del Sha, la imagen de la pobreza y el atraso iraníes indignaron tanto a los productores que obligaron a los realizadores a añadir un cartel explicando que los hechos narrados habían sucedido mucho antes del régimen actual. **RP**



Hasta que llegó su hora Sergio Leone, 1968

C'era una volta il West

EE.UU. (Paramount, Rafran, San Marco), 165 min, tecnicolor
Idioma italiano
Producción Bino Cicogna, Fulvio Morsella
Guión Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Donati, Mickey Knox, Sergio Leone
Fotografía Tonino Delli Colli
Música Ennio Morricone
Intérpretes Henry Fonda, Claudia Cardinale, Jason Robards, Charles Bronson, Gabriele Ferzetti, Paolo Stoppa, Woody Strode, Jack Elam, Snaky, Keenan Wynn, Frank Wolff, Lionel Stander

El magistral western de Sergio Leone presenta a Charles Bronson en el papel de héroe anónimo, apodado Armónica, sediento de venganza, y a Henry Fonda destrozando su imagen de Wyatt Earp, en el papel del asesino de ojos azules y expresión vacía, Frank. El inicio (Woody Strode, Al Mulock y Jack Elam esperando un tren, irritados por una mosca y un goteo insistente de agua) es una secuencia ejemplar, que se detiene en ínfimos detalles durante un período de tiempo fascinante aunque largo, hasta que Bronson llega para el tiroteo que pone en marcha la película.

Hasta que llegó su hora es la primera película de Leone que sitúa la violencia en un contexto político, apuntando al corrupto (y tullido) magnate del ferrocarril que «deja dos rodadas relucientes y viscosas como una babosa», destripa la tierra del paisaje y contrata a forajidos serviles para liquidar a los colonos que se resisten. La civilización rapaz contamina los amplios espacios abiertos, mientras Armónica sigue la pista del sádico que colgó a su hermano, la viuda prostituida Claudia Cardinale intenta cumplir el sueño de su marido de fundar una comunidad real en el oeste, y el bandido Jason Robards solo desea seguir viviendo en un estado de abandono infantil. Con sorprendentes composiciones de pantalla ancha y una duración épica, se trata de un western que gana puntos por longitud y anchura. **KN**

i

El plató de Flagstone costó el equivalente al presupuesto total de *Por un puñado de dólares* (1964).



1968

EE.UU. (Castle Hill), 130 min, b/n
Idioma inglés
Producción John Cassavetes, Maurice McEndree
Guión John Cassavetes
Fotografía Maurice McEndree, Al Ruban
Música Jack Ackerman, Charlie Smalls
Intérpretes John Marley, Gena Rowlands, Lynn Carlin, Seymour Cassel, Fred Draper, Val Avery, Dorothy Gulliver, Jerry Howard, Carolyn Fleming, Don Kraatz, John Hale, Midge Ware, Kay Michaels, Laurie Mock, Christina Crawford
Nominaciones al Oscar John Cassavetes (guión), Seymour Cassel (actor de reparto), Lynn Carlin (actriz de reparto)
Festival de Venecia John Marley (Copa Volpi-actor), John Cassavetes, (nominación al León de Oro)

«¿Por qué el hombre arrojó el reloj por la ventana, eh? Quería ver volar el tiempo.»

Richard Forst (John Marley)

i

Steven Spielberg trabajó dos semanas como auxiliar de producción en *Faces.*

Faces John Cassavetes, 1968

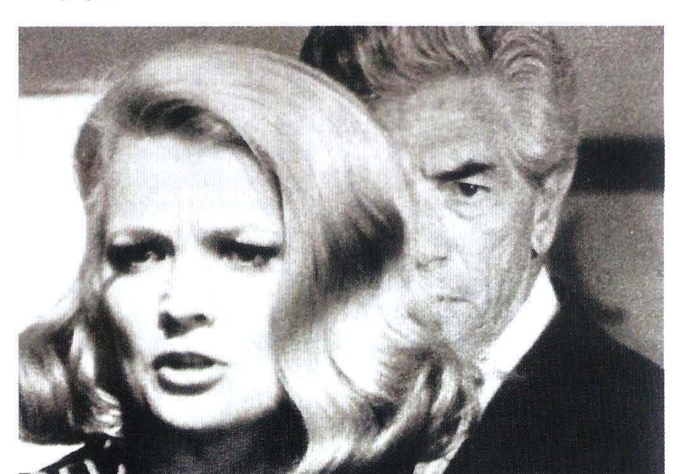
La risa, por la dificultad que entraña interpretarla, suele parecer falsa cuando se plasma en la pantalla. Pero en *Faces,* todo tipo de risa (lunática, lasciva, nerviosa, histérica, defensiva) suena auténtica, ya sea ensayada o postsincronizada.

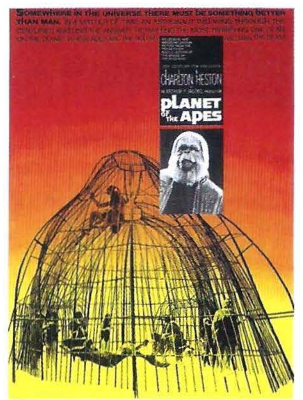
¿Cuál era el secreto de John Cassavetes? Su relación con los actores era tan intensa, su trabajo con ellos tan minucioso que era capaz de captar la emoción como ningún otro director estadounidense. Después del experimento de *Shadows* (1959) y sus malas experiencias con el sistema de Hollywood, *Faces* señaló el comienzo de la «marca de fábrica» Cassavetes. Rodada en su casa, plasma vívidas escenas en las vidas de personas que anhelan sin esperanza y padecen una furiosa alienación, atrapadas, como todos los personajes de Cassavetes, entre las difíciles responsabilidades de la rutina cotidiana y la embriaguez incesante de la vida nocturna.

Cassavetes muestra a su brillante reparto (John Marley y Lynn Carlin están especialmente memorables) siempre *in media res*, sus cuerpos fuera del centro del plano, sus gestos y palabras truncados por el montaje. Cada escena está basada en un «giro» impredecible y, en ocasiones, aterrador, un repentino cambio en el estado de ánimo del personaje o en su comportamiento con otro. *Faces* inventa una nueva forma de experimentar el tiempo en el cine, en que súbitas pausas se registran (en palabras de Cassavetes) como «bajar de un tren lanzado a toda velocidad»).

Considerada a veces una condena de la clase media materialista y carente de alma, la película es más bien un relato compasivo e íntimo de los sufrimientos cotidianos. Cassavetes marca el territorio que visitaría a menudo (la crisis matrimonial, el sexo esporádico, el abandono hedonista, los lazos familiares) dentro de una narrativa que se arrastra constantemente y compara la travesía del personaje a través de una larga noche y sus secuelas.

¿Es *Faces* la primera película de la historia del cine en que los personajes hablan (y ríen hasta parecer idiotas) del cunnilingus? 35 años después, directores como Neil LaBute y Lars von Trier aún intentan imitar la asombrosa habilidad de Cassavetes para mostrar la turbulenta complejidad de las relaciones adultas. **AM**





El planeta de los simios Franklin J. Schaffner, 1968
Planet of the Apes

Un clásico de la ficción científica que conserva su poder intacto, *El planeta de los simios* fue un proyecto que tenía todos los números para ser un fiasco horroroso (el remake de 2001 de Tim Burton demuestra en qué sentido). Aunque el presupuesto de cien millones de dólares se hallaba a dos décadas de distancia, convertir en película la novela de Pierre Boulle *La planète des singes* era una propuesta arriesgada. Actores disfrazados de mono eran una receta segura para que el público riera en lugar de cubrirse la cara con las manos.

Antes de que la película entrara en fase de producción, el supremo maquillador John Chambers aplacó los temores de los mandamases del estudio cuando rodó una escena de prueba con Charlton Heston (en el papel del protagonista humano, Taylor) y Edward G. Robinson (como el doctor Zalus). En cuanto el maquillaje de mono se demostró convincente, entregaron a Chambers cincuenta mil dólares para desarrollar los efectos simiescos de la película. Robinson, temeroso de que pasar horas maquillado de tal guisa amenazara su salud ya achacosa, desistió y fue sustituido por Maurice Evans.

Fue un dinero bien gastado. Los monos que Taylor y sus dos compañeros astronautas encuentran cuando su nave se estrella en un desolado planeta son aterradores, sobre todo cuando Taylor y nosotros nos damos cuenta de que ellos gobiernan y los humanos son los animales mudos en este extraño lugar.

El reparto es perfecto. Heston, corriendo de un lado a otro con poco más que un taparrabos, se muestra viril y brusco, y Roddy McDowall y Kim Hunter, como los monos «amigables» Cornelius y Zira, consiguen escapar de los confines de su impresionante maquillaje y ofrecer una interpretación sentida.

Puntuada por memorables escenas (el primer vislumbre de Taylor del nuevo planeta, su captura, y por supuesto, el inolvidable final), con un guión ingenioso de Rod Serling y Michael Wilson, minado de diálogos definitivos («¡Quítame tus hediondas garras de encima, mono asqueroso!»), este clásico del cine fue seguido por cuatro secuelas, una serie de televisión, el desafortunado remake antes mencionado, e incluso una hilarante parodia en un episodio de *Los Simpson*. **JB**

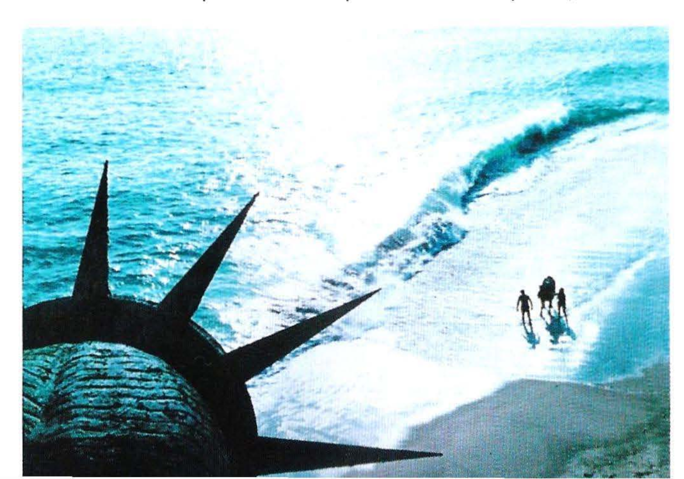
EE.UU. (Fox, APJAC), 112 min, color
Idioma inglés
Producción Mort Abrahams, Arthur P. Jacobs
Guión Michael Wilson, Rod Serling, basado en la novela *La Planète des singes* de Pierre Boulle
Fotografía Leon Shamroy
Música Jerry Goldsmith
Intérpretes Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter, Maurice Evans, James Whitmore, James Daly, Linda Harrison, Robert Gunner, Lou Wagner, Woodrow Parfrey, Jeff Burton, Buck Kartalian, Norman Burton, Wright King, Paul Lambert
Oscar John Chambers (premio honorífico-maquillaje)
Nominaciones al Oscar Morton Haack (vestuario), Jerry Goldsmith (banda sonora)

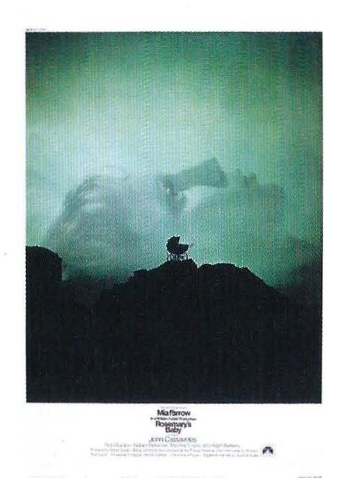
«Si te permites ver un thriller de aventuras de vez en cuando, hazlo esta vez. Lo peor que te puede pasar es que frunzas el ceño.»

Roger Ebert, crítico, 1968

i

Dice la leyenda que Jerry Goldsmith llevaba una máscara de gorila mientras componía la banda sonora.





EE.UU. (Paramount), 136 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción William Castle, Dona Holloway
Guión Roman Polanski, basado en la novela de Ira Levin
Fotografía William A. Fraker
Música Christopher Komeda
Intérpretes Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer, Maurice Evans, Ralph Bellamy, Victoria Vetri, Patsy Kelly, Elisha Cook Jr., Emmaline Henry, Charles Grodin, Hanna Landy, Phil Leeds, D'Urville Martin, Hope Summers
Oscar Ruth Gordon (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Roman Polanski (guión)

«Algunas de mis películas más elogiadas, La semilla del diablo, Repulsión *o* El quimérico inquilino, *eran un tema de conveniencia. Yo no las habría escogido.»*

Roman Polanski, 1979

i

La zona externa del edificio Dakota de Nueva York, en la que John Lennon fue asesinado, se utilizó para rodar los exteriores.

1968

La semilla del diablo Roman Polanski, 1968

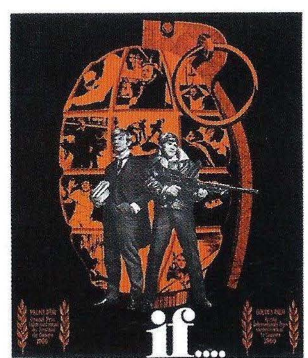
Rosemary's Baby

Cuando una demacrada Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) exclama con alivio «Está vivo», llegados a una tercera parte de la película, en el momento en que su bebé empieza a dar pataditas, el marido (John Cassavetes) retrocede horrorizado cuando toca su barriga. Llevada por su entusiasmo, Rosemary no repara en su reacción. Más importante todavía, rechaza su intuición y sus crecientes sospechas de que su marido, su apartamento nuevo y sus vecinos, incluso su embarazo, se hallan relacionados de una manera misteriosa y oscura. Al hacerlo, señala el camino de lo que es una de las películas más terroríficas jamás realizadas.

En esa escena cristalizan muchas de las preocupaciones familiares y definidoras del director Roman Polanski: la traición, la corrupción, las fronteras de la cordura y los «misterios» de la mujer. La magnífica combinación de dichos elementos que lleva a cabo Polanski elevan el barato origen de su guión (la triunfal novela de Ira Levin) a la altura de un clásico. El tiempo no ha logrado disminuir la sensación de terror que proyecta la película, y conocerla bien solo consigue que cada vez nos asombre más la atención que presta Polanski a los detalles, el ritmo de las imágenes, su habilidad con los actores y el estupendo guión que adaptó para la gran pantalla. Contratar a Cassavetes, ahora convertido en un icono (un símbolo imperecedero de la pureza artística en aquel tiempo), para interpretar a un hombre que ha vendido su alma al diablo con el fin de triunfar en el mundo del espectáculo. Revisar la película significa descubrir un humor astuto e intencionado. El humor que se ha ido depositando con los años y después de lo ocurrido; la desesperación de Mia Farrow por ser madre inspira ahora risitas incómodas, debido a las historias aparecidas sobre ella en los tabloides cuando llegó a la madurez.

Escenas y personajes de *La semilla del diablo* están grabadas en la memoria: Farrow inclinada sobre el fregadero de una cocina, con la boca ensangrentada porque está masticando carne cruda, y se descubre haciéndolo con sorpresa; la violación/consumación de Rosemary, mucho más inquietante por lo que insinúa que por lo que muestra; la anciana Ruth Gordon evolucionando poco a poco hacia algo mucho más siniestro; Rosemary, casi al final de la película, entrando en la reunión de la tribu con un cuchillo, desesperada por ver al bebé de cuya muerte le han informado. De todos modos, no solo es el aspecto satanista de la película lo que pone la piel de gallina. Teniendo como base los abusos maritales, la idea de que la seguridad de familiares y amigos podría no ser otra cosa que una fantasía, una fuerza en contra antes que a favor, *La semilla del diablo* despierta temores viscerales. No podemos conocer a la gente que nos rodea. No podemos confiar en nadie, ni siquiera en nosotros mismos. No hay seguridad. La magistral manipulación por parte de Polanski de esos temores existenciales confiere a la película su poder. ¿Qué espectador no se da cuenta de que Rosemary es su representante, cuando ve que la buena gente de la que está rodeada cae muerta o enferma, mientras descubre la influencia generalizada del mal? **EH**





1968

GB (Memorial), 111 min, b/n / eastmancolor
Idioma inglés
Producción Lindsay Anderson, Michael Medwin
Guión David Sherwin, John Howlett
Fotografía Miroslav Ondrícek
Música Marc Wilkinson
Intérpretes Malcolm McDowell, David Wood, Richard Warwick, Christine Noonan, Rupert Webster, Robert Swann, Hugh Thomas, Michael Cadman, Peter Sproule, Peter Jeffrey, Anthony Nicholls, Arthur Lowe, Mona Washbourne, Mary MacLeod, Geoffrey Chater
Festival de Cannes Lindsay Anderson (Palma de Oro)

«Tuve suerte de que mi primera película... fuera con un maestro... aprendí mucho de él. Pudo ser algo parecido a las de John Wayne con John Ford, o Lillian Gish con Griffith.»

Malcolm McDowell, 2007

i

Un embajador británico de la época describió la cinta... como «un insulto a la nación».

If... Lindsay Anderson, 1968

Tomando como modelo el breve himno de Jean Vigo a la anarquía escolar *Zéro de conduite*, la película de Lindsay Anderson posterior a *El ingenuo salvaje* se aleja del realismo y la rebelión de la clase obrera que caracterizaba el movimiento del «fregadero de la cocina», y abraza un estilo satírico que ahora se nos antoja un vínculo entre los surrealistas clásicos y el cine de Monty Python.

Mientras la película anterior exigió que Anderson, procedente de una respetable familia de clase alta, llevara a cabo un estudio etnográfico de los gamberros del norte que jugaban a rugby, *If...* es una película más realista, aunque parezca una paradoja, en el sentido de que fue realizada por alguien que había estudiado en la escuela privada, a la que ataca con tanta saña. La primera parte de la película sigue a Mick Travis (Malcolm McDowell), de 16 años, y a sus amigos igualmente «antisociales», a quienes sus maestros aburren y sus prefectos chulean, resentidos contra un sistema que impone castigos ridículos y crueles al mismo tiempo, como ser azotados en el gimnasio con todo el ceremonial de las ejecuciones del siglo XIX. Alternando el color con imágenes de archivo en blanco y negro, por el único motivo de que el presupuesto para la película de color se terminó antes que la cinta, *If...* se libera de los rígidos encorsetamientos de la escuela, con sus endurecidos personajes secundarios y las relaciones homosexuales sadomasoquistas, cuando Mick inicia una relación, tal vez imaginaria, con una voluptuosa maestra (Christine Noonan). La escena de sexo, explícita para 1969, es inusual a la hora de romper tabúes porque no describe ni una violación ni una promiscuidad que después causan angustia, sino a una pareja que disfruta del amor físico.

Mientras Vigo subvertía la hipócrita dignidad de su escuela con una pelea de almohadas, Anderson, que trabajaba después de la rebelión estudiantil de 1968 y la expansión del movimiento contestatario, presenta a Mick y a sus amigos ataviados con indumentaria de guerrillero chic, y escenificando un ataque el día del reparto de premios del colegio, disparando con metralletas contra el paternal director (Peter Jeffrey) y otras figuras del orden establecido. Si bien rodada como un *fantastique*, con extraños gags como el cadáver que habla en un archivador, no hay retorno a la «realidad» que aplaque el fervor revolucionario. Anderson, el guionista David Sherwin y la estrella McDowell aprovecharon el personaje de Mick Travis en dos sátiras posteriores muy diferentes, *Un hombre de suerte* (1973) y *Britannia Hospital* (1982). **KN**



David Holzman's Diary Jim McBride, 1968

EE.UU. (Paradigm), 74 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jim McBride
Guión Jim McBride
Fotografía Michael Wadleigh
Intérpretes L.M. Kit Carson, Eileen Dietz, Lorenzo Mans, Louise Levine, Fern McBride, Michel Lévine, Robert Lesser, Jack Baran

Con poco más de 20 años y un pequeño presupuesto de dos mil quinientos dólares, Jim McBride empezó a rodar *David Holzman's Diary* a partir de tres ideas: la imagen de un hombre filmándose en un espejo, la banalidad de la vida cotidiana y la forma en que el carácter opresivo de Nueva York afecta a las percepciones y el comportamiento de la gente.

David (el guionista L.M. Kit Carson) es un imbécil. Decide rodar hasta los detalles más ínfimos de su vida cotidiana para «descubrir la verdad», pero su enfoque, a ratos obsesivo, voyeurístico o paranoico, no tarda en ganarse las antipatías de todos los que le rodean. Lejos del «documental burlón» al uso, la recreación de McBride de las fases de este diario audiovisual está salpicada de elipsis dramáticas, suspense emocional y una serie de variaciones agradables y siempre sorprendentes. El resultado es notablemente premonitorio. Las obsesiones del *cinéma vérité* de los sesenta a las que se apunta aquí alcanzarían su pleno florecimiento mucho después, en las eras del vídeo y la cámara digital.

David Holzman's Diary ha envejecido bien. No solo ha recibido trabajados homenajes, en el *CQ* de Roman Coppola (2001), sino que sus invenciones formales, largas tomas estáticas, pantalla negra, distorsión con el ojo de pez, travelings laterales y pixilaciones de un fotograma, han prefigurado muchos otros experimentos. McBride ya había sintetizado, y criticado, la herencia de Godard, Mekas y el «cine en directo». **AM**

Memorias del subdesarrollo

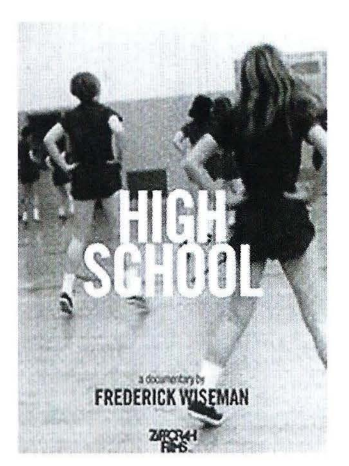
Tomás Gutiérrez Alea, 1968

Cuba (Cuban State Film, ICAIC), 97 min, b/n
Idioma español
Producción Miguel Mendoza
Guión Edmundo Desnoes, Tomás Gutiérrez Alea, basado en la novela *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes
Fotografía Ramón F. Suárez
Música Leo Brouwer
Intérpretes Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Omar Valdés, René de la Cruz, Yolanda Farr, Ofelia González, Jose Gil Abad, Daniel Jordan, Luis López, Rafael Sosa

En parte documental y en parte ficción, la película de Tomás Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo* retrata un importante fragmento de la vida en Cuba durante el período 1961-62. Centrada en Sergio (Sergio Corrieri), un rico ex negociante convertido en aspirante a escritor, la película trata sobre su relación con la transformación del país en una dictadura comunista organizada alrededor de un estado policial.

Con la colaboración de una narración en off, Alea salpica el relato de la vida de Sergio con frecuentes discursos sobre diversos temas. Hay un monólogo iluminador sobre la dialéctica marxista, curiosidad por el esfuerzo de envejecer en un clima tropical, el tema general del subdesarrollo y la incongruencia social durante los primeros días del régimen de Fidel Castro.

Tal vez la película cubana más famosa a nivel internacional, y dirigida por uno de los fundadores del estudio cinematográfico controlado por el estado, el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas, *Memorias del subdesarrollo* es una crítica mordaz del capitalismo y de la revolución comunista. Dentro de la sencilla historia de un hombre en crisis conviven elementos de fantasía, rollos de noticiarios y fragmentos conmovedores de situaciones dramáticas, que expresan asombro y desprecio al mismo tiempo por la escalada de la Guerra Fría. Elegante e impactante, es un tributo a la influencia creativa cubana en un momento de represión cultural aguda como máscara de un futuro mejor. **GC-Q**



EE.UU. (Osti), 75 min, b/n
Idioma inglés
Producción Frederick Wiseman
Guión Frederick Wiseman
Fotografía Richard Leiterman

«Estoy obligado con las personas que me han permitido [filmarlos] y no simplificar así el material en aras de alguna ideología personal que quizá no comparten.»

Frederick Wiseman, 2012

High School Frederick Wiseman, 1968

La segunda película de Frederick Wiseman es uno de sus estudios institucionales más horripilantes y ambiguos. Se trata de una visión documental de la Northeast High School de Filadelfia, en teoría una escuela pública al servicio de una comunidad de clase media en su mayor parte blanca. Desde el principio, Wiseman deja claro que se centra en el autoritarismo de profesores y administradores, en el fracaso de la escuela a la hora de fomentar la autoexpresión y el pensamiento crítico, y pone el énfasis en rituales y formas carentes de significado.

Un profesor de español obliga a sus alumnos a repetir las palabras «Jean-Paul Sartre» y «existencialista», sin hablar de quién es Sartre o de qué es la filosofía existencialista. Un profesor de inglés recita el poema «Casey at the Bat» a un aula de alumnos de 16 años, y se le oye después repartiendo sabiduría inspirativa, «El diccionario es el único lugar donde el éxito llega antes de trabajar». A un estudiante que protesta de un castigo se le dice que aceptar sin rechistar un castigo es una prueba de madurez.

Un asesor universitario aconseja a una de sus pupilas que se prepare para lo peor, por solicitar el ingreso en un colegio barato de bajo nivel académico. Un ginecólogo que pronuncia una conferencia sobre educación sexual en una sala de actos llena de chicos se refiere al himen como una «cereza», y cosecha aplausos por decir bromeando que le pagan por meter el dedo en vaginas. Las estudiantes han de soportar una sesión de ejercicios aburridos en clase de gimnasia (con el acompañamiento de la descerebrada «Simon Says», de 1910 Fruitgum Company), y un ensayo de un desfile de modas en que una profesora (quien debe de haberse graduado en la misma escuela de modelos que la esposa millonaria de *La isla de Gilligan*) explica alegremente a una chica, en presencia de sus compañeras, que tiene un «problema de peso».

En el escalofriante final de la película, una rectora lee una carta que ha recibido de un graduado reciente de la escuela, ahora en Vietnam, donde se ha presentado voluntario para una misión peligrosa. Da las gracias a la escuela por las lecciones que ha aprendido allí, y se describe como «un cuerpo que hace un trabajo». En los últimos sonidos que se oyen, la mujer que lee la carta afirma que la misiva demuestra que «en la Northeast High School tenemos mucho éxito». Ningún realizador ha efectuado un fundido en negro más impresionante. Wiseman deja que las palabras de la rectora, y la visión del mundo que implican, aparezcan desnudas sobre el silencio sepulcral de la película.

El retrato no es del todo negativo. La crítica social de Wiseman, que nunca trata con torpeza problemas evidentes, se basa en una exposición detallada e irónica de hechos referidos a situaciones y comportamientos. Por encima de todo, la realización de Wiseman, sensible a la forma en que los sujetos revelan su personalidad, respeta la humanidad de todos ellos, hasta de los más rechazables. De esta manera desafía las antipatías, así como las complicidades, del espectador. Al igual que Renoir, Wiseman nos recuerda que «todo el mundo tiene sus motivos», un mensaje que no es más tranquilizador en *High School* que en *La regla del juego*. **CFu**

i

En 1994, Wiseman rodó *High School II* como una alternativa de éxito a la enseñanza secundaria en el Harlem hispano de Nueva York.

La hora del lobo Ingmar Bergman, 1968

Vargtimmen

El guión original de 1954 se titulaba *Los caníbales* y estaba concebido como una película cara y monumental, pero debido a un grave ataque de neumonía y la decisión, tras salir del hospital, de implicarse en el proyecto de bajo presupuesto *Persona* (1966), el guionista/director Ingmar Bergman reconvirtió el guión en una pieza acompañante de la última película citada, a una escala mucho menor de lo previsto en un principio. En *La hora del lobo*, el tormento espiritual del artista no es presenciado como un enigma desde el exterior, como en *Persona*, sino que nos viene comunicado desde los propios pensamientos del artista, mediante la representación de los textos de su diario. Inspirada sin duda por los extraños escritos de E.T.A. Hoffmann, incluidos los nombres de los personajes, se trata de una película de terror sobre un artista sensible (aunque no compasivo), destrozado espiritualmente por su público y crítica demoníacos.

Dando la vuelta a la metáfora vampírica de *Persona*, en que la enfermera Alma (Bibi Andersson) sueña que la actriz Elisabet Vogler (Liv Ullmann) chupa su sangre, en *La hora del lobo* el pintor Johan Borg (Max von Sydow) ve a sus benefactores burgueses y feudales reunidos en el castillo del barón Von Merken (Erland Josephson) como muertos vivientes con la necesidad vampírica de atacar a un artista. Para saciar su sadismo, le invitan a una fiesta en que le tratan como a un bufón. Se burlan sin disimulos de sus pretensiones de libertad artística cuando le regalan una versión en teatro de juguete de *La flauta mágica* de Mozart (más tarde dirigida en teatro y cine por Bergman), para luego ensalzarla como artículo de consumo e insinuar que su valor se deriva del hecho de que fue una obra de encargo. La humillación definitiva entra en escena cuando Johan se descubre maquillado de payasa y padece las burlas de su amante Veronica Vogler (Ingrid Thulin), mientras sus torturadores miran divertidos, ocultos en la oscuridad.

Sin embargo, Bergman también insinúa que no se puede confiar en Johan como narrador. Sus torturadores poseen cualidades sobrenaturales y una extraordinaria percepción de su psique, que al final les revela como proyecciones de las fuerzas destructivas que anidan en su interior. Esto convierte la película en otra variación del motivo recurrente de Bergman, la relación depredadora entre el artista y su público. **MT**

Suecia (Svensk), 90 min, b/n
Idioma sueco
Producción Lars-Owe Carlberg
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Sven Nykvist
Música Lars Johan Werle
Intérpretes Max von Sydow, Liv Ullmann, Gertrud Fridh, Georg Rydeberg, Erland Josephson, Naima Wifstrand, Ulf Johansson, Gudrun Brost, Bertil Anderberg, Ingrid Thulin

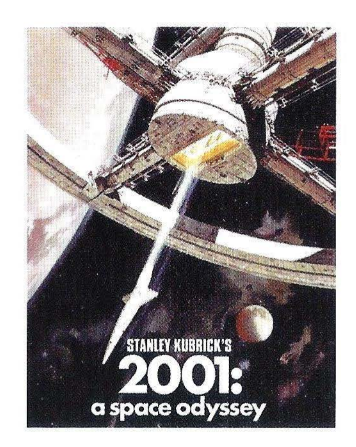
«Los viejos lo llaman "La hora del lobo", en la que la mayoría de la gente nace y muere. En ese momento sufrimos pesadillas, y, cuando despertamos, tenemos miedo.»

Johan Borg (Max von Sydow)

i

Bergman y Von Sydow hicieron trece películas juntos, incluida *La vergüenza*, también en 1968.





GB (MGM, Polaris), 141 min, metrocolor
Idioma inglés, ruso
Producción Stanley Kubrick
Guión Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, basado en el cuento corto *El centinela* de Arthur C. Clarke
Fotografía Geoffrey Unsworth
Música Aram Khachaturian, György Ligeti, Richard Strauss, Johann Strauss
Intérpretes Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Douglas Rain, Frank Miller, Bill Weston, Ed Bishop, Glenn Beck, Alan Gifford, Ann Gillis
Oscar Stanley Kubrick (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Stanley Kubrick (director), Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke (guión), Anthony Masters, Harry Lange, Ernest Archer (dirección artística)

«[2001] evita la verbalización intelectual y alcanza el subconsciente del espectador de una forma esencialmente poética y filosófica.»

Stanley Kubrick, 1969

i

Los efectos especiales fueron creados por Kubrick y Douglas Trumbull, que también trabajó en *Blade Runer* (1982).

1968

2001: Una odisea del espacio Stanley Kubrick, 1968

2001: A Space Odyssey

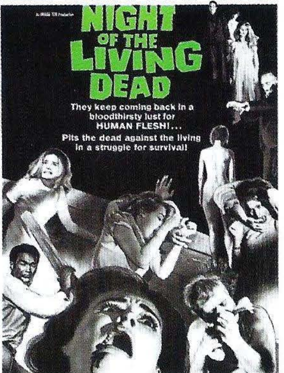
Un objeto de evidente origen extraterrestre desencadena y controla fases fundamentales del viaje del hombre desde el mono hasta el niño estelar. En el alba del hombre, un misterioso monolito es el catalizador de un salto evolutivo de los primates, de carroñero a cazador que utiliza herramientas y asesina. Muchos milenios después, un monolito descubierto por un equipo geológico estacionado en la Luna emite una señal de radio corta en dirección a Júpiter. Una expedición tripulada que se dirige a investigar (dirigida de manera impasible por Keir Dullea y Gary Lockwood, mientras los especialistas de la misión duermen en suspensión criogénica) es saboteada por HAL, el ordenador perturbado de la nave espacial Discovery (voz de Douglas Rain), pero Bowman (Keir Dullea), el astronauta superviviente, entra en contacto con otro monolito en la órbita de Júpiter, el cual le propulsa a través de una puerta «llena de estrellas», a través del tiempo y el espacio, hasta envejecer, morir y renacer en una nueva fase de la existencia. Este es un resumen de la película que ha disfrutado de una perdurable reputación de ser ininteligible.

Influyente, pero todavía única, fríamente distante, obsesiva, pretenciosa, discutible, desconcertante, siempre fascinante..., todo eso es *2001*. Lo cierto es que se aparta de la presunta intención de Stanley Kubrick de rodar la «proverbial buena película de ficción científica», a partir del intrigante relato corto de su coguionista Arthur C. Clarke *El centinela*, ya que su película desafía las convenciones del género y no se parece a ningún filme de ficción científica rodado antes. En el aspecto visual, no cabe duda de que *2001* es asombrosa. Los innovadores efectos especiales, que ganaron el Oscar (diseñados por el minucioso Kubrick y supervisados por el pionero Douglas Trumbull) constituyen una mezcla deslumbrante de imaginación y ciencia. Un trabajo de mímica meticuloso y el maquillaje protésico, de lo más avanzado para la época, en el primero de los cuatro actos de que se compone la película, crean la mejor personificación de un mono a cargo de un humano jamás visto en aquel tiempo (y todavía impactante, si bien superado por las creaciones de John Chambers para *El planeta de los simios*, del mismo año). Además, la película está sembrada de imágenes inolvidables: el corte inesperado y asombroso desde un hueso esgrimido por un hombre-mono y lanzado por los aires hasta un satélite; el magnífico alineamiento del sol y la luna sobre el borde del monolito; el vals orbital de la estación espacial y una lanzadera que aterriza; el hábitat circular de la tripulación del Discovery (convertido en realidad, aunque mucho más pequeño, en el programa espacial de la NASA).

El sonido es igualmente excelente, con su música coral experimental, los temas clásicos («Así habló Zaratustra» de Richard Strauss, «El Danubio azul» de Johann Strauss), y sus fragmentos de diálogo minimalista («Abre las puertas del módulo, Hal»), que abunda en amplios homenajes y referencias culturales.

2001 puede considerarse una aventura misteriosa, un sermón o una visión, que supuso el «trip» definitivo para hippies colocados con drogas psicodélicas, pero incluso vista sencillamente como un espectáculo cautivador resulta insuperable. **AE**





EE.UU. (Image Ten, Laurel, Market Square), 96 min, b/n
Idioma inglés
Producción Karl Hardman, Russell Streiner, Karen L. Wolf
Guión George A. Romero, John A. Russo
Fotografía George A. Romero
Música Scott Vladimir Licina
Intérpretes Duane Jones, Judith O'Dea, Karl Hardman, Marilyn Eastman, Keith Wayne, Judith Ridley, Kyra Schon, Charles Craig, S. William Hinzman, George Kosana, Frank Doak, Bill Cardille, A.C. McDonald, Samuel R. Solito, Mark Ricci

«Mis historias tratan de seres humanos y de sus reacciones, de la falta de ellas, o de las reacciones estúpidas. Me centro en nosotros, no en los zombies. Intento respetar y simpatizar con los zombies en la medida de lo posible.»

George A. Romero, 2010

i

La palabra «zombie» nunca se utiliza en la cinta. En su lugar, los muertos vivientes son vampiros o «esas cosas».

La noche de los muertos vivientes

Night of the Living Dead

George A. Romero, 1968

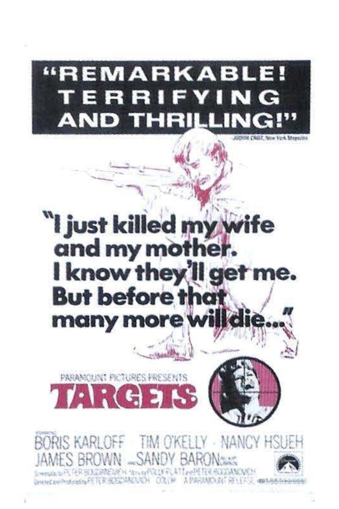
Parece barata, y cuando empieza da la impresión de que va a virar hacia la comedia. Un hermano y una hermana van a visitar la tumba de su madre para presentarle sus respetos, y el hermano intenta asustar a la hermana fingiendo que es un demonio necrófago que quiere devorarla. Sin embargo, minutos después, le matan y la joven se encuentra acorralada con un grupo de gente en una granja abandonada, cuando son atacados por una turba descerebrada de muertos resucitados, ansiosos de carne humana.

Poco a poco, mediante retransmisiones de emergencia por radio y televisión, los refugiados empiezan a enterarse de lo que está pasando. Los cadáveres están resucitando a lo largo y ancho del país, puede que incluso del mundo, y atacan a los vivos para devorar su carne. La tensión aumenta entre los héroes cuando discuten sobre qué deben hacer. ¿Deberían tratar de escapar, o resistir y esperar una ayuda que quizá nunca llegue? ¿Quién debería tomar el mando y dar las órdenes, el tranquilo y racional negro o el impulsivo padre de familia? A medida que el número de muertos vivientes aumenta en el exterior, queda claro que la granja no va a resistir mucho más tiempo, de modo que es necesario tomar una decisión drástica. Poco después, la suerte está echada. Todas las posibilidades de esperanza se ven frustradas por una decisión equivocada, la mala suerte, un cruel giro de los acontecimientos, y solo nos queda el horror de la desesperación.

Esta es la película de terror que elevó el listón del género en la segunda mitad del siglo xx, y alejó las historias de las anticuadas convenciones góticas del pasado, para arrojarlas a la luz fría y despiadada del presente.

La noche de los muertos vivientes, de George A. Romero, con su estilo prosaico casi documental, trata temas que preocupaban a Estados Unidos a finales de los sesenta: el malestar civil, el racismo, la desintegración de la familia nuclear, el miedo a las masas y el mismísimo Apocalipsis. Nada puede darse por sentado. Dios no siempre triunfa. Y por primera vez, una película de terror reflejaba la sensación de inquietud que impregnaba a la sociedad moderna sin ofrecer consuelo ni confianza. **AT**





EE.UU. (Saticoy), 90 min, pathécolor
Idioma inglés
Producción Peter Bogdanovich, Daniel Selznick
Guión Polly Platt, Peter Bogdanovich, Orson Welles
Fotografía László Kovács
Intérpretes Tim O'Kelly, Boris Karloff, Arthur Peterson, Monte Landis, Nancy Hsueh, Peter Bogdanovich, Daniel Ades, Stafford Morgan, James Brown, Mary Jackson, Tanya Morgan, Timothy Burns, Warren White, Mark Dennis, Sandy Baron

«Todo el mundo está muerto. Me siento como un dinosaurio. Sé lo que la gente piensa de mí hoy en día: pasado de moda, trasnochado... Me llamaban "el señor Boogey, Rey de la Sangre".

Byron Orlok (Boris Karloff)

i

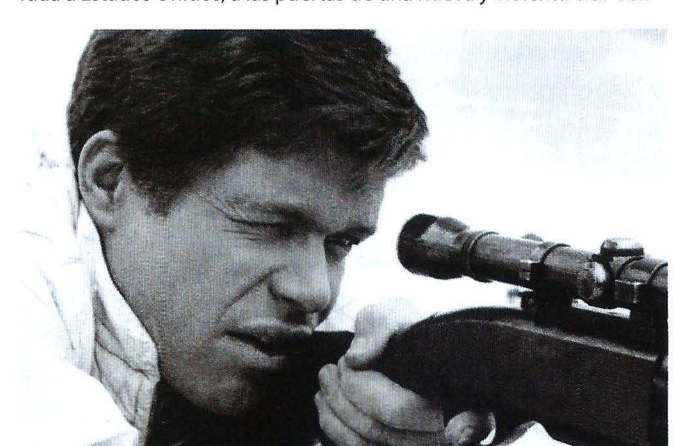
El guión impresionó tanto a Karloff, que renunció a recibir salario alguno más allá de los días para los que fue contratado.

El héroe anda suelto Peter Bogdanovich, 1968

Targets

Cuenta la leyenda que Peter Bogdanovich tuvo la oportunidad de dirigir cuando el productor Roger Corman cayó en la cuenta de que Boris Karloff le debía dos días de rodaje. También contaba con veinte minutos de metraje no utilizado de *El terror* (1963), que dio permiso a Bogdanovich para que lo utilizara, pero en lugar de la nueva entrega de Edgar Allan Poe que Corman esperaba, Bogdanovich apareció con un brillante guión original: Karloff se interpreta a sí mismo (su personaje es una vieja estrella del cine de terror llamada Byron Orlok), y Bogdanovich aparece como coprotagonista en el papel de un entusiasta y joven director que intenta convencerle de que haga una última interpretación. Esto se cruza con una historia paralela, en que el, en apariencia, típico chico estadounidense, Bobby Thompson (Tim O'Kelly), asesina a su mujer y a su madre, y luego se embarca en una orgía de tiroteos indiscriminados, primero desde una torre de agua que domina una autopista, y después desde detrás de la pantalla de un cine al aire libre, donde Orlok está haciendo una aparición en person.

El héroe anda suelto es la contrapartida estadounidense a las películas de la *nouvelle vague* francesa, de directores como François Truffaut y Claude Chabrol. Como ellos, Peter Bogdanovich era crítico de cine, adscrito a la línea de considerar al director un autor, y *El héroe anda suelto* contiene referencias directas o codificadas a *Código criminal* (1931) de Howard Hawks (película en la que intervenía Karloff), *Sed de mal* (1958) de Orson Welles, y *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock. La estética posmodernista se extiende a la reflexión sobre sí misma de la película: Soy un anacronismo —dice Orlok—. Mi tipo de terror ya no aterroriza a nadie». Sus afirmaciones se ven subrayadas por los crímenes carentes de motivo de Thompson. Obviamente basada en el asesino de Texas Charles Whitman, el ex marine que asesinó a su madre y luego abatió a catorce desconocidos, el 1 de agosto de 1966, Thompson es un «chico saludable y normal», aunque fascinado por las armas... Transporta un pequeño arsenal en el maletero de su coche. El filme juega con la misma fijación, coloca la cámara detrás de la línea de visión de Thompson y nos pregunta hasta qué punto nos interesan esos puntos lejanos. Fríamente distante y montada con inteligencia, es una penetrante mirada a Estados Unidos, a las puertas de una nueva y violenta era. **TCh**





"ETT NYTT STORVERK
AV INGMAR BERGMAN!"

"FILMEN ÄR EN UPPLEVELSE...
en av de mest skakande
filmer jag sett."

"Denna film har drabbat mig med makalös kraft!"



1968

Suecia (AB, Svensk), 103 min, b/n
Idioma sueco
Producción Lars-Owe Carlberg
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Sven Nykvist
Intérpretes Liv Ullmann, Max von Sydow, Sigge Fürst, Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg, Hans Alfredson, Ingvar Kjellson, Frank Sundström, Ulf Johansson, Vilgot Sjöman, Bengt Eklund, Gösta Prüzelius, Willy Peters, Barbro Hiort af Ornäs, Agda Helin

«Finaliza con una de las visiones más terriblemente apocalípticas del cine: no es el más risueño de los filmes, pero sí una obra maestra.»

Time Out Film Guide

i

Las imágenes de *La vergüenza* (así como sus actores principales) fueron utilizadas en la siguiente película de Bergman, *Pasión* (1969).

La vergüenza Ingmar Bergman, 1968
Skammen

De las películas realizadas por Ingmar Bergman desde mediados hasta finales de los sesenta, con Max von Sydow y Liv Ullmann en su amada isla de Faro, tal vez *La vergüenza* sea la más importante. No es que a Bergman, cuando recapitula sobre la película en su libro *Imágenes*, le guste demasiado. Opinaba que el guion era irregular, lo cual daba como resultado que la segunda parte fuera mejor que la primera. También pensaba que tal vez se había pasado en su intento de plasmar la guerra, lo cual nos parece excesivamente severo. Este estudio de los efectos devastadores de una guerra sobre una pareja es una de las descripciones más convincentes de una relación transformada por fuerzas que no puede controlar. Puede que Bergman no contara con los recursos de Hollywood para representar una destrucción y carnicería espectaculares, pero compensó de sobra las restricciones materiales con la audacia, seguridad y convicción de este drama y la precisión de sus percepciones psicológicas, emocionales y sociales.

Ullmann y Von Sydow interpretan a una pareja, cuyo amor adolece de debilidad y complacencia, pero es capaz de mantenerse. Pero cuando la guerra que han conseguido más o menos ignorar aparece en el umbral de su casa, les obliga a examinarse, a ellos y a su relación, con una nueva y cruel sinceridad. La violencia, la muerte y las traiciones que les rodean son arbitrarias y aterradoras, pero no más que estas revelaciones íntimas, todavía más sobrecogedoras. Lo habitual en los corrosivos dramas de cámara de Bergman, pero con la fuerza añadida del contexto más amplio de un mundo en conflagración. La magnífica fotografía en blanco y negro, típica de Sven Nykvist, elocuente en sus primeros planos de rostros y en sus tomas de tanques, árboles quemados y paisajes arrasados, así como las interpretaciones, hacen justicia a la concepción magistral de Bergman. Los dos protagonistas están memorables en la famosa escena de un último y breve momento de felicidad soleada y casera, justo antes de que el conflicto llegue a su granja. Pero no hay que olvidar a Gunnar Björnstrand, como el amigo con buenos contactos que les ayuda a huir, solo para abusar de su posición privilegiada más adelante. Sórdida, de una belleza fascinante, y todavía, por supuesto, aterradoramente actual. **GA**



Los productores Mel Brooks, 1968
The Producers

EE.UU. (Crossbow, MGM, Springtime), 88 min, pathécolor
Idioma inglés
Producción Sidney Glazier, Jack Grossberg
Guión Mel Brooks
Fotografía Joseph F. Coffey
Música Norman Blagman, Mel Brooks, John Morris
Intérpretes Zero Mostel, Gene Wilder, Kenneth Mars, Estelle Winwood, Renée Taylor, Christopher Hewett, Lee Meredith, William Hickey, Andréas Voutsinas, David Patch, Dick Shawn, Barney Martin, Madelyn Cates, Shimen Ruskin, Frank Campanella
Oscar Mel Brooks (guión)
Nominaciones al Oscar Gene Wilder (actor de reparto)

«¡Que los Hitlers bailarines hagan el favor de esperar entre bastidores!». La primera película del director-productor-guionista Mel Brooks es su joya de la Corona. Menos vulgar y más arriesgada que cualquier otra de sus obras, *Los productores* ganó el Oscar al mejor guión, una farsa clásica provista de una ironía que deja sin habla: un promotor de espectáculos judío de Nueva York, astuto él, monta un musical, detestable, sobre Hitler.

El mayor regocijo del filme es el incomparable Zero Mostel, un titán de Broadway que regresaba a la gran pantalla después de ser incluido en la lista negra de McCarthy, lo cual acabó con su carrera en el cine, y conseguía la inmortalidad en su papel de la irrefrenable sabandija Max Bialystock. Su complemento es el nervioso contable Leo Bloom (Gene Wilder), que comenta con inocencia que un hombre desalmado podría ganar una fortuna si supiera que un espectáculo estaba destinado al fracaso. Consigue un millón de dólares para producirlo por una parte ínfima de esa suma, y cuando el teatro cierra las puertas nadie confía en recuperar su dinero. Max perpetra el fraude con un fracaso seguro, *Primavera para Hitler*, escrita por un nazi demente (Kenneth Mars). De forma absurda, el espectáculo es un éxito delirante, lo cual consigue que se estrene en Leavenworth la obra de Max escrita en el penal *Prisioneros del amor*.

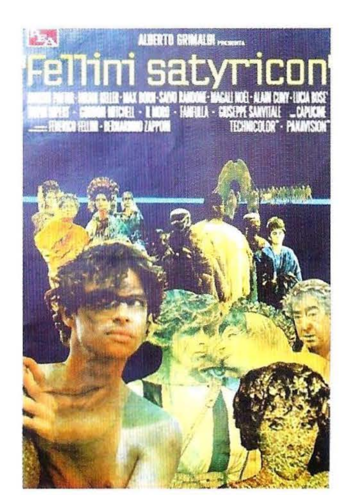
El popular número de la película «Primavera para Hitler» otorga nuevo significado al término «sensacional», con su homenaje a Busby Berkeley de bailarines formando una cruz gamada. Dirigida e interpretada con inspiración, *Los productores* mejora cada vez que se ve. **AE**

Z Konstantinos Costa-Gavras, 1969

Argelia/Francia (Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique, Reggane, Valoria), 127 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Jacques Perrin, Ahmed Rachedi, Eric Schlumberger, Philippe d'Argila
Guión Jorge Semprún, basado en la novela de Vassilis Vassilikos
Fotografía Raoul Coutard
Música Mikis Theodorakis
Intérpretes Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant, Jacques Perrin, Charles Denner, François Périer, Pierre Dux, Georges Géret, Bernard Fresson, Marcel Bozzuffi, Julien Guiomar, Magali Noël, Renato Salvatori, Habib Reda, Clotilde Joano
Oscar Argelia (mejor película de habla no inglesa), Françoise Bonnot (montaje)
Nominaciones al Oscar Jacques Perrin, Ahmed Rachedi (mejor película), Costa-Gavras (director), Jorge Semprún, Costa-Gavras (guión)
Festival de Cannes Jean-Louis Trintignant (actor), Costa-Gavras (premio del jurado, nominación a la Palma de Oro)

El drama político de Costa-Gavras confirmó la elevada posición de su director en la comunidad internacional cinematográfica, al tiempo que llamaba la atención sobre el compromiso de la democracia en Grecia, después del estremecedor asesinato del profesor y legislador de izquierdas Gregorios Lambrakis en Salónica, ocurrido en 1963.

Si bien *Z* es francesa, como casi todas sus estrellas, Costa-Gavras (un griego emigrado) se basa en la narración novelada de Vassili Vassilikos del caso Lambrakis. Después de que un político liberal (Yves Montand) es brutalmente asesinado tras pronunciar un discurso en una manifestación pacifista, la investigación posterior saca a la luz un grado de corrupción tal que amenaza derribar todo el estamento militar. El uso por parte del director de técnicas de montaje discontinuas y frenéticas aumenta la sensación de angustia, equilibrada por la nítida fotografía de Raoul Coutard. En palabras de Pauline Kael, «*Z* es casi intolerablemente emocionante, un thriller político que acumula tanta tensión, que usted se sentirá agarrotado de pies a cabeza cuando la película termine». Además de sus logros estilísticos, la película ofrece estupendas interpretaciones de Jean-Louis Trintignant, en el papel del magistrado que investiga el caso, y de Irene Papas, como la esposa de Montand. **SJS**



Italia/Francia (PEA), 138 min, tecnicolor
Idioma italiano
Producción Alberto Grimaldi
Guión Federico Fellini, Brunello Rondi, Bernardino Zapponi, del libro de Petronio
Fotografía Giuseppe Rotunno
Música Tod Dockstader, Ilhan Mimaroglu, Nino Rota, Andrew Rudin
Intérpretes Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Salvo Randone, Mario Romagnoli, Magali Noël, Capucine, Alain Cuny, Fanfulla, Danica La Loggia, Giuseppe Sanvitale, Genius, Lucia Bosé, Joseph Wheeler, Hylette Adolphe
Nominaciones al Oscar Federico Fellini (director)

«[Fellini] llega, si no a comprender, sí a realizar una magnífica cinta sobre sus propios y más salvajes sueños, que también son los nuestros.»

Vincent Canby,
***The New York Times*, 1970**

i

Roma de Fellini (1972) es una especie de secuela de *Satyricon*, pero no pudo recuperar la magia original.

Satyricon Federico Fellini, 1969

La popularidad del cine artístico europeo entre el público estadounidense empezó con las películas neorrealistas italianas de los años cuarenta, y se multiplicó con los filmes comprometidos y visionarios del sucesor más influyente del movimiento, Federico Fellini. Quizá más famoso por producciones que examinan las costumbres y dificultades de la sociedad contemporánea, el director también demostró interés, como muchos de sus colegas de la industria cinematográfica italiana, en las reconstrucciones históricas. *Satyricon* es una epopeya que reinterpreta el relato de Petronio sobre la vida en los tiempos de Nerón. El extenso filme de Fellini (la acción tiene lugar a lo largo y ancho del mundo romano) fue un éxito instantáneo entre el público aficionado al cine considerado como arte.

Una descripción fiel de la antigua Roma en la tradición del cine histórico italiano, al tiempo que una evocación de la revolución sexual de los sesenta, *Satyricon* tiene mucho en común con las primeras películas del director, sobre todo *La dolce vita* (1960). Sin embargo, muchos críticos opinaron que carecía de los temas intelectuales y los esfuerzos estilísticos de sus obras de juventud. No cabe duda de que el énfasis en los desnudos y el sexo atraía la atención del público de «arte y ensayo» de la época hacia determinados fragmentos.

Fellini, que siguió con bastante fidelidad la fragmentación original, ofrece una narración dividida en veinticinco episodios diferentes, apenas conectados por la presencia del joven y cínico Encolpio (Martin Potter). Como Ulises, Encolpio se encuentra embarcado en una serie ininterrumpida de aventuras que bordean la muerte y el desastre, pero de las que siempre consigue escapar.

La amistad de Encolpio con Ascilto (Hiram Keller), y su atracción compartida por un apuesto esclavo (Max Born), constituye el meollo de la película, cuyos giros y sesgos son difíciles de seguir. No obstante, hay algo seguro: a Encolpio, como a casi todos los espectadores, le cuesta mucho comprender los principios morales y el comportamiento de los numerosos extraños personajes con los que se cruza. La película está repleta de secuencias memorables: un burdel atestado de clientes y prostitutas obesos, sacrificios humanos atiborrados de ríos de sangre, un terremoto que derriba el edificio donde Scolpio se aloja, una ninfómana que se encuentra en el desierto con Encolpio, convocada por este para que sacie sus deseos, un encuentro con un minotauro en la tradición de la famosa aventura de Teseo, y la sorprendente exuberancia de la fiesta de Trimalcione (Mario Romagnoli), cuyos invitados, en la tradición de los nuevos ricos, exhiben una asombrosa vulgaridad.

Fiel a la tradición picaresca, *Satyricon* no termina con la afirmación de la estabilidad social, sino que el héroe parte hacia nuevas aventuras. Tal vez un comentario (al estilo de otras obras de Fellini) sobre el hedonismo y el impenitente materialismo de la sociedad moderna, la película es más memorable como festín de imágenes sorprendentes, incluso escandalosas, con ritmos visuales y motivos repetitivos que imponen una especie de unidad en el flujo continuado. *Roma*, estrenada en 1972, una especie de secuela, fue incapaz de volver a captar la magia extraña y atrayente del original. **RBP**



Andrei Rublev Andrei Tarkovski, 1969

URSS (Mosfilm), 181 min, b/n/color
Idioma ruso, italiano
Producción Tamara Ogorodnikova
Guión Andrei Konchalovsky, Andrei Tarkovski
Fotografía Vadim Yusov
Música Vyacheslav Ovchinnikov
Intérpretes Anatoli Solonitsyn, Ivan Lapikov, Nikolai Grinko, Nikolai Sergeyev, Irma Raush, Nikolai Burlyayev, Yuri Nazarov, Yuri Nikulin, Rolan Bykov, Nikolai Grabbe, Mikhail Kononov, Stepan Krylov, Irina Miroshnichenko, Bolot Bejshenaliyev
Festival de Cannes Andrei Tarkovski (premio FIPRESCI)

Es un misterio. No un misterio susurrado, sino un misterio entonado por la potente voz de campanas gigantescas, vociferado por las tormentas, iluminado por las hogueras de la guerra, la fe, el amor. El origen de este profundo misterio es evidente: Andrei filma a Andrei. Evocar las similitudes entre Andrei Rublev (interpretado por Anatoli Solonitsyn), el monje del siglo XV que se convirtió en el maestro de la pintura de iconos, y Andrei Tarkovski, el gran realizador soviético del siglo XX, no es el objetivo. Es más como el enorme caldero en que el miedo y la esperanza, la dedicación personal (que bordea la locura) y el impulso de las masas pueden hervir juntos.

Es cierto que la película aborda las relaciones entre el hombre y Dios, entre el hombre y la naturaleza, entre el artista y el pueblo, entre el artista y la forma artística, y entre el ruso y su país como elemento físico y místico. Pero por rica que pueda ser *Andrei Rublev* a nivel temático (y lo es, tanto hoy como cuando se realizó, como arma contra el régimen soviético), la obra maestra de Tarkovski no está hecha de ideas. Está hecha de luz y tinieblas, de ruido y silencio, de rostros humanos y material en bruto. Es un movimiento telúrico y una inmovilidad mágica, suspendida en el vacío. Oscura, sensual y conmovedora, la película es un misterio, en el mejor sentido de la palabra. **J-MF**

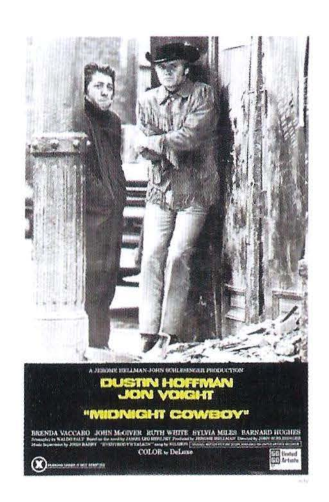
Sayat Nova Sergei Paradjanov y Sergei Yutkevich, 1969
(El color de las granadas)

URSS/Armenia (Armenfilm), 73 min, color
Idioma armenio
Guión Sergei Paradjanov, de la poesía de Sayat Nova
Fotografía A. Samvelyan, Martyn Shakhbazyan, Suren Shakhbazyan
Música Tigran Mansuryan
Intérpretes Sofiko Chiaureli, Melkon Aleksanyan, Vilen Galstyan, Giorgi Gegechkori, Spartak Bagashvili, Medea Djaparidze, Onik Minasyan

La mejor película de Sergei Paradjanov es también la más radical y oscura. Inauguró la serie de dificultades más grave que padeció con las autoridades rusas, que culminaron en su encarcelamiento en 1973, por homosexualidad y otras acusaciones, después de haber sido atacado antes por formalista, nacionalista ucraniano y desviacionismo ideológico. Esta obra maestra estremecedora es la suprema expresión de su excéntrica visión.

Sayat Nova, un mosaico místico e histórico sobre la vida, la obra y el mundo interior del poeta armenio del siglo XVIII Aruthin Sayadin, popularmente conocido como Sayat Nova (el «rey de la canción»), solo pudo verse anteriormente en una versión rusa «purificada» de elementos étnicos. La versión original, muy superior descubierta en un estudio armenio a principios de los años noventa, no puede ser considerada la definitiva, pero es la mejor disponible. Algunas tomas y secuencias son nuevas, algunas han cambiado de lugar, y como ventaja particular para el público occidental, gran parte de la poesía está subtitulada.

En ambas versiones, el sorprendente uso de encuadres similares a retablos recuerda el estrecho espacio de las películas realizadas hace un siglo, en que la delicada utilización del color, la poesía desenfrenada y los caprichos metafóricos parecen derivar de algún utópico cine del futuro. No nos hace falta descifrar las imágenes de una manera sistemática para experimentar su fascinante potencia. A la vez «difíciles» e inmediatas, intrigantes y bellísimas, las imágenes parecen miniaturas persas imbuidas de éxtasis. **JRos**



EE.UU. (Florin, Jerome Hellman), 113 min, color
Idioma inglés
Producción Jerome Hellman, Kenneth Utt
Guion Waldo Salt, basado en la novela de James Leo Herlihy
Fotografía Adam Holender
Música John Barry, Floyd Huddleston, Fred Neil
Intérpretes Dustin Hoffman, Jon Voight, Sylvia Miles, John McGiver, Brenda Vaccaro, Barnard Hughes, Ruth White, Jennifer Salt, Gilman Rankin, Gary Owens, T. Tom Marlow, George Eppersen, Al Scott, Linda Davis, J.T. Masters
Oscar Jerome Hellman (mejor película), John Schlesinger (director), Waldo Salt (guión)
Nominaciones al Oscar Dustin Hoffman (actor), Jon Voight (actor), Sylvia Miles (actriz de reparto), Hugh A. Robertson (montaje)
Festival de Berlín John Schlesinger (premio OCIC, nominación al Oso de Oro)

«Fui un privilegiado por poder rodar en una época en que el cine se ocupaba de la gente y de sus relaciones mutuas y con la sociedad.»

John Schlesinger, 2002

i

Bob Dylan escribió la canción «Lay, Lady, Lay» para la película, pero no la acabó a tiempo para incluirla en la banda sonora.

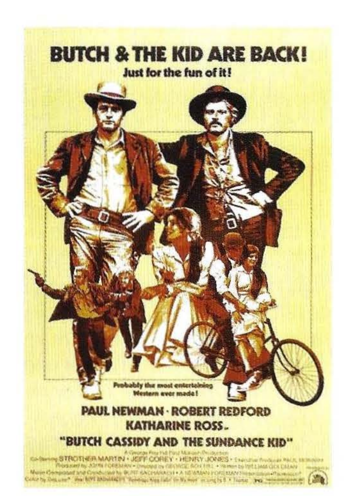
Cowboy de medianoche John Schlesinger, 1969
Midnight Cowboy

«¡Allá voy!» El lavaplatos tejano Joe Buck (Jon Voight, en la interpretación que le catapultó al estrellato) se dirige a Nueva York, mientras suena el contagioso lamento de «Everybody's Talkin' At Me», cantada por Harry Nilsson, convencido de que las mujeres ricas estarán ansiosas por pagar a un patán semental a cambio de sexo (el título es el término utilizado en la jerga para definir a un puto). El progreso tragicómico de este ingenuo recién llegado está puntuado por flash-backs tristes y perturbadores, sobre todo la terrorífica agresión padecida por Joe y su novia Crazy Annie, interpretada por la hija del guionista Waldo Salt, Jennifer. Su «carrera» en Nueva York es una ristra de encuentros desalentadores, en especial uno inolvidable con Sylvia Miles de prostituta rubia, cuya penosa insistencia en que es «una chatita encantadora» convence al crédulo Joe de pagarle.

Joe, desamparado y solitario, se asocia con el estafador Enrico «Ratso» Rizzo (Dustin Hoffman, la «rata callejera»), tísico y tullido, el cual le invita a compartir su cuchitril. Las esperanzas de Joe se van desvaneciendo a medida que se van sumando sus sórdidos fracasos, en tanto la salud de Rizzo va empeorando y sus fantasías de una vida nueva en Florida se marchitan. Si bien la película ha sido tildada de sórdida y deprimente, el enfoque de John Schlesinger se trata de un canto a la esperanza, justificado en el momento en que Joe abandona sus fantasías de convertirse en gigoló por el bien de una relación humana real. El inglés Schlesinger aportó una mirada crítica a su debut estadounidense, descubrió una vitalidad cruel en la ciudad, que subrayaba el desesperado aislamiento del personaje, y rodar en exteriores potenció la enfermiza verosimilitud.

Es la única película calificada con una X que ganó el Oscar a la mejor. El filme también se llevó el Oscar a la mejor dirección y a la adaptación de Salt de la novela escrita por James Leo Herlihy. Tales distinciones promovieron una reflexión, y pese a los espinosos temas tratados, la homosexualidad y la prostitución, la calificación en Estados Unidos se cambió a una R, y su éxito comercial demostró que el público estaba preparado para aceptar su madurez, su descarnado realismo, y la fuerza de sus interpretaciones. Pese a los guiños visuales de la película a las modas de los años sesenta (reflejados en la secuencia de la fiesta psicodélica en el loft del círculo de Warhol), perdura la atención que dispensa Schlesinger a la relación antes que al estilo, y siempre resulta conmovedora. **AE**





1969

EE.UU. (Fox, Campanile), 110 min, b/n (sepiatone)/color
Idioma inglés, español
Producción John Foreman
Guión William Goldman
Fotografía Conrad L. Hall
Música Burt Bacharach
Intérpretes Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross, Strother Martin, Henry Jones, Jeff Corey, George Furth, Cloris Leachman, Ted Cassidy, Kenneth Mars, Donnelly Rhodes, Jody Gilbert, Timothy Scott, Don Keefer, Charles Dierkop
Oscar William Goldman (guión), Conrad L. Hall (fotografía), Burt Bacharach (banda sonora), Burt Bacharach, Hal David (canción)
Nominaciones al Oscar John Foreman (mejor película), George Roy Hill (director), William E. Edmondson, David Dockendorf (sonido)

«Si me pagara lo que le cuesta impedir que le robe, quizá dejaría de robarle.»

Butch Cassidy (Paul Newman)

Robert Redford rebautizó su instituto cinematográfico, «Sundance», en honor a su papel en la película.

Dos hombres y un destino George Roy Hill, 1969

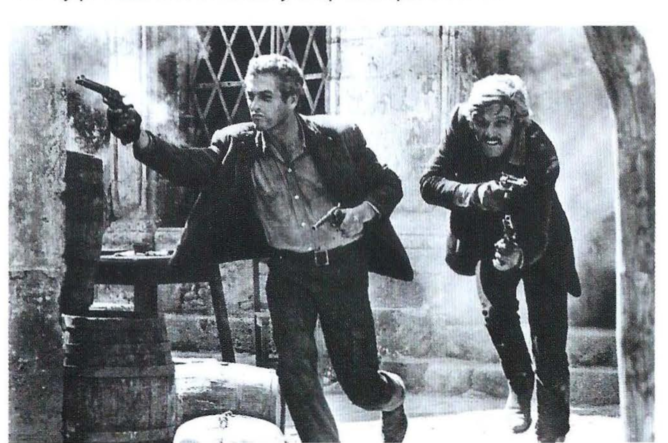
Butch Cassidy and the Sundance Kid

«¿Qué quiere decir que no sabes nadar? ¡La caída ya te matará!» El mítico emparejamiento de Paul Newman y Robert Redford fue tan mágico (y tan lucrativo, puesto que la película fue el bombazo comercial del año), que esta excéntrica comedia de acción disfrazada de western, y bañada en los tonos sepia de la fotografía de Conrad Hall, ganador del Oscar, ha sido desde entonces una piedra de toque para las películas de colegas.

Los fuera de la ley Butch (Paul Newman) y el Kid (Redford, que después bautizó a su terreno e instituto cinematográfico de Utah «Sundance») roban un tren, pero la situación se pone difícil cuando un grupo de perseguidores no les da tregua, lo cual suscita la pregunta recurrente de Butch, que se convirtió en una frase hecha («¿Quiénes son esos tipos?»), así como la decisión de relanzar su carrera delictiva en el extranjero, junto con la amante del Kid Etta Place (Katharine Ross). El famoso último acto contiene su parte humorística, cuando practican «¡Esto es un atraco, de espaldas contra la pared!» en español y se convierten en la plaga de Bolivia. Pero la película es inmortal por la imagen final de la pareja, congelada en el fotograma cuando salen a disparar contra el ejército.

Dos hombres y un destino es la combinación desarmante de un guión original e inteligente, un atractivo tratamiento visual y el poderío de sus estrellas. Pese a todos los chistes y poses, existe un auténtico interés en los personajes, contrastados y bien definidos. Butch, el cerebro, es un visionario de verbo fácil arrastrado por su entusiasmo, y el Kid un niño bonito, frío y sardónico, avergonzado de admitir cualquier debilidad.

El guión de William Goldman, ganador del Oscar, es emocionante, divertido y romántico, utiliza una sátira astuta y se adhiere a la leyenda del western (los auténticos Butch y Sundance, por supuesto, estaban muy alejados de los carismáticos personajes encarnados por Newman y Redford). También es audaz, como cuando el Kid aborda a la «profesora» Etta y le ordena desnudarse a punta de pistola. Después de la sorpresa inicial en una película hasta el momento afable, llega un alivio inmenso, una gran carcajada y un sentimiento de simpatía cuando queda claro que ya se conocen bien. La canción de Burt Bacharach «Raindrops Keep Falling On My Head» es el único elemento caducado. No hay película más atractiva y simpática que esta. **AE**





Hsia nu King Hu, 1969
(Un toque de zen)

Taiwán (International, Lian Bang, Union), 200 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Jung-Feng Sha, Shiqing Yang
Guión King Hu, Songling Pu
Fotografía Yeh-hsing Chou, Hui-ying Hua
Música Tai Kong Ng, Dajiang Wu
Intérpretes Billy Chan, Ping-Yu Chang, Roy Chiao, Shih Chun, Hsue Han, Yin-Chieh Han, Feng Hsu, Ching-Ying Lam, Tien Miao, Hong Qiao, Peng Tien, Cien Tsao, Pai Ying
Festival de Cannes King Hu (gran premio técnico, nominación a la Palma de Oro)

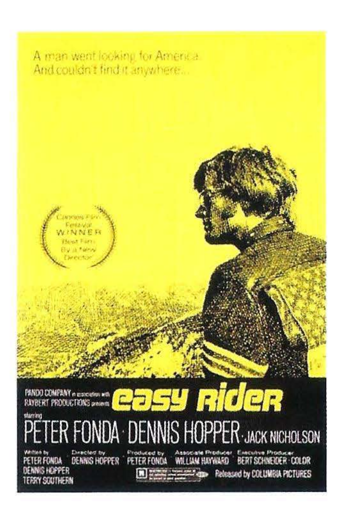
Existe un motivo de que *Hsia nu* sea considerada un hito en el cine chino: es como la piedra de Rosetta del *wuxia*, o género de espada y brujería. La historia empieza con bastante sencillez, centrada en la vida de un estudiante soñador (Shih Chun) en una ciudad dormida de las afueras de Pekín, cuya madre desespera de verle casado y con hijos para que prolongue la estirpe familiar. Después, se encapricha de una mujer misteriosa (Feng Hsu), que se ha mudado a una mansión abandonada, de la cual se rumorea que está encantada, y empiezan a tomar relieve insinuaciones acerca de una historia de fantasmas. La revelación de que la desconocida es una princesa que huye de enemigos imperiales, los cuales han asesinado a su familia, dota de mayor relieve todavía a la historia. Cada giro del argumento abre la narrativa a algo más grande, y antes del final se añaden a la mezcla monjes budistas místicos dotados de poderes sobrenaturales y fantasía metafísica. Se invierten los papeles sexuales: la princesa no es una delicada flor, sino una espadachina ducha capaz de plantar cara a un grupo de guardias de elite, mientras el estudiante es una rata de biblioteca que no sabe pelear. Pese a las tres horas de duración, el ritmo es sorprendentemente ágil, pues se trata de una película impredecible.

King Hu es considerado el director pionero de las películas de *wuxia*, pese a la existencia del género en la historia del cine desde la época muda. Cierto, es posible que las novelas de *wuxia* ya hayan poseído un notable grado de riqueza y complejidad, pero fue Hu quien logró trasladar esos rasgos al cine, para combinarlos con las acrobacias y el boato de la Ópera de Pekín y los cimientos de budismo zen. *Hsia nu* es el cenit de la carrera de Hu. **AT**

i

La traducción literal al castellano del título chino de *Un toque de zen*, es «mujer guerrera».





EE.UU. (BBS, Columbia, Pando, Raybert), 94 min, tecnicolor
Idioma inglés, español
Producción Peter Fonda, William Hayward, Bert Schneider
Guión Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern
Fotografía László Kovács
Música Hoyt Axton, Mars Bonfire, Roger McGuinn, Jimi Hendrix
Intérpretes Peter Fonda, Dennis Hopper, Antonio Mendoza, Jack Nicholson, Phil Spector, Mac Mashourian, Warren Finnerty, Tita Colorado, Luke Askew, Luana Anders, Sabrina Scharf, Robert Walker Jr., Sandy Wyeth, Robert Ball, Carmen Phillips, Ellie Wood Walker
Nominaciones al Oscar Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern (guión), Jack Nicholson (actor de reparto)
Festival de Cannes Dennis Hopper (mejor debut, nominación a la Palma de Oro)

«Antes este era un país agradable. No sé qué le habrá pasado.»

George Hanson (Jack Nicholson)

i

Cuatro motocicletas de la policía fueron adaptadas para la cinta, tres de las cuales fueron robadas antes de acabar el rodaje.

Buscando mi destino Dennis Hopper, 1969
Easy Rider

Buscando mi destino es una de esas películas cuya importancia supera con mucho su calidad como obra de arte. La historia es mínima. Dos jóvenes, apodados Capitán América (Peter Fonda) y Billy (Dennis Hopper) ganan mucho dinero con unas drogas que compran al sur de la frontera. Se sienten ricos y deciden llevar a la práctica una antigua ambición, visitar Nueva Orleans durante el Mardi Gras. Compran un par de motos y atraviesan el país. Durante el trayecto, pasan por algunos iconos famosos del oeste estadounidense, como Monument Valley y Taos Pueblo. Paran en una comuna, se topan con un abogado pueblerino que les ayuda a salir de la cárcel, se embarcan en un viaje psicodélico con un par de putas en un cementerio de Nueva Orleans, todo lo cual conduce al estremecedor final.

Esta narración, en apariencia intrascendente, se convirtió en una de las películas seminales de la generación post 1968 en Hollywood, una de las primeras en plasmar en la pantalla la «sociedad alternativa». Los dos motoristas son figuras míticas, Hopper con el pelo largo, gafas de sol y collar indio, Fonda con el casco y la moto de las barras y estrellas. Se consumen muchas drogas (como todo el mundo sabe, no solo en la película, sino entre el reparto y el equipo técnico). Los dos héroes van en pelotas con un par de complacientes chicas hippies, y se enzarzan en una discusión filosófica, alimentada con marihuana, con su amigo abogado George. Interpretado por Jack Nicholson en su primer gran papel, George es el hijo de un hombre acaudalado que rechaza la sociedad establecida, y articula todo lo que pasa por ser la postura ideológica de la película. En su opinión, el país se ha ido al carajo, aterrorizado por lo anticonvencional: «Cuesta mucho ser libre cuando te compran y venden en el mercado».

Buscando mi destino desafió a casi toda la sabiduría convencional de Hollywood. Es una película hecha por y para jóvenes (Hopper solo tenía 32 años cuando la dirigió), con música de estandartes de la contracultura como Steppenwolf, Jimi Hendrix y Bob Dylan.

Ninguno de los actores principales (Nicholson, Hopper y Fonda) eran grandes estrellas consagradas. La narrativa es tan caótica como los personajes. No hay historia de amor convencional, y el final es brutalmente desdichado. Hecha con muy poco dinero, *Buscando mi destino* fue un enorme éxito comercial. Ayudó a allanar el camino para obras que desafiaban las ideas convencionales de Hollywood, incluyendo posteriores vehículos de Nicholson como *Mi vida es mi vida* y *The King of Marvin Gardens*.

Después, se han producido fuertes desacuerdos sobre quién hizo qué exactamente en la película. Hopper ha afirmado que es su «autor», que no solo la dirigió y protagonizó, sino que fue responsable del guión. Otros lo ven de una manera muy diferente, y sostienen que las escenas más articuladas de la película, por ejemplo, las conversaciones en que interviene George, fueron meticulosamente escritas por Terry Southern, cuyas creaciones previas incluyen *Teléfono rojo ¿Volamos hacia Moscú?* Todo el mundo, no obstante, está de acuerdo en una cosa: el título fue invención de Southern. **EB**

Kes Ken Loach, 1969

GB (Kestrel, Woodfall), 110 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Tony Garnett
Guión Tony Garnett, Ken Loach, basado en la novela *A Kestrel For A Knave* de Barry Hines
Fotografía Chris Menges
Música John Cameron
Intérpretes David Bradley, Freddie Fletcher, Lynne Perrie, Colin Welland, Brian Glover, Bob Bowes, Bernard Atha, Laurence Bould, Joey Kaye, Ted Carroll, Robert Naylor, Agnes Drumgoon, George Speed, Desmond Guthrie, Zoe Sutherland

Con *Kes*, la primera película del director, Ken Loach transfirió la metodología realista que había estado utilizando en su obra televisiva y proclamó las intenciones que le animaban para su cine futuro. Trabajó con Barry Hines en la adaptación de la novela de este último, con el fin de describir la breve oportunidad de escapatoria que aparece cuando el joven Barnsley (David Bradley) encuentra y adiestra a un halcón. Su creciente interés en el arte de la cetrería, junto con su admiración por las habilidades cazadoras y la orgullosa independencia del ave, le permite vislumbrar una alternativa al presente tedioso y opresivo y al futuro sin horizontes de su vida en una ciudad inglesa de clase obrera.

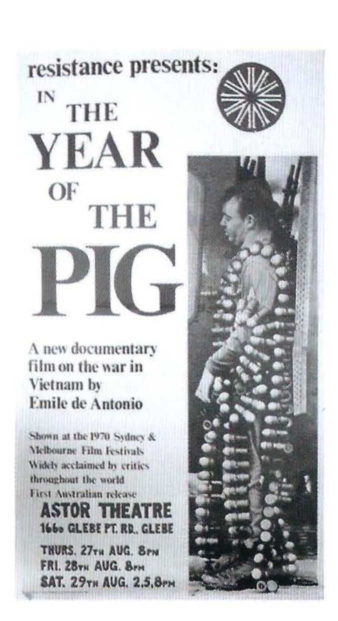
Loach evita los tópicos sentimentaloides de muchas películas anteriores ambientadas en el norte industrial de Gran Bretaña, a base de no centrarse en las calles y chimeneas sombrías y mugrientas, sino en la nefasta influencia de una dieta continua de privaciones económicas y culturales sobre las relaciones y aspiraciones humanas. De aquí la fuerza emotiva de aquellas escenas en que el entusiasmo del muchacho (descuidado desde casi siempre por familiares y amigos, salvo por un profesor) es traicionado y destruido por fin. La fotografía de Chris Menges, espléndida como siempre, capta el poderío del halcón en vuelo, y equilibra la agilidad del ave con su valor como símbolo de la libertad intuitiva. **GA**

Lucía Humberto Solás, 1969

Cuba (ICAIC), 160 min, b/n
Idioma español
Guión Julio García Espinosa, Nelson Rodríguez, Humberto Solás
Fotografía Jorge Herrero
Intérpretes Raquel Revuelta, Eslinda Núñez, Adela Legrá, Eduardo Moure, Ramón Brito, Adolfo Llauradó, Idalia Anreus, Silvia Planas, Flora Lauten, Rogelio Blain, Maria Elena Molinet, Aramís Delgado, Teté Vergara, Flavio Calderín

Es sin duda uno de los hitos del cine moderno cubano posrevolucionario. En muchos sentidos, puede decirse que ofrece una especie de resumen de muchos de los principios fundamentales del cine de esta década. Esta mezcla jubilosa de estilos y tonos se adapta en parte a la estructura en tres partes de la cinta, que sigue el destino, y la historia de amor, de tres personajes llamados Lucía en momentos cruciales de la historia cubana «moderna».

Desde una perspectiva contemporánea, el aspecto más notable de *Lucía* es su capacidad de moverse con dinamismo entre diversas maneras de hacer cine y retablos de igual belleza y horror. En este aspecto, el primer segmento de la película debe de ser el más comentado y recordado. En particular, la secuencia de la batalla, con jinetes negros desnudos que masacran a las tropas del gobierno, posee una ferocidad visceral cercana a *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles (1965). En su mezcla de diversos estilos de interpretación, su representación fatalista de la historia y el movimiento dinámico entre la proximidad y la distancia, el primer plano radical y la toma larga, también puede decirse que recuerda al trabajo operístico de Sergio Leone. En su choque de perspectivas y enfoques, *Lucía* explora las posibilidades de concienciación del cine, así como el vínculo entre el cine cubano posrevolucionario y las nuevas olas de Europa y Sudamérica. **AD**



EE.UU. (Pathé), 101 min, b/n
Idioma inglés
Fotografía Jean-Jacques Rochut
Intérpretes Harry S. Ashmore, Daniel Berrigan, Joseph Buttinger, William R. Corson, Philippe Devillers, David Halberstam, Roger Hillsman, Jean Lacouture, Kenneth P. Landon, Thruston B. Morton, Paul Mus, Charlton Osburn, Harrison Salisbury, Ilya Todd, John Toller, David K. Tuck, David Werfel, John White
Nominaciones al Oscar Emile de Antonio (documental)

«[In theYear of the Pig] proporciona unas imágenes de valor incalculable, un testimonio histórico que de otro modo se habría perdido, o suprimido.»

Glenn Erickson, *DVD Savant*, 2008

i

Hubo tal hostilidad hacia la cinta, que las salas que la exhibieron sufrieron amenazas de bomba y vandalismo.

In the Year of the Pig

Vincent Hanlon y Emile de Antonio, 1969

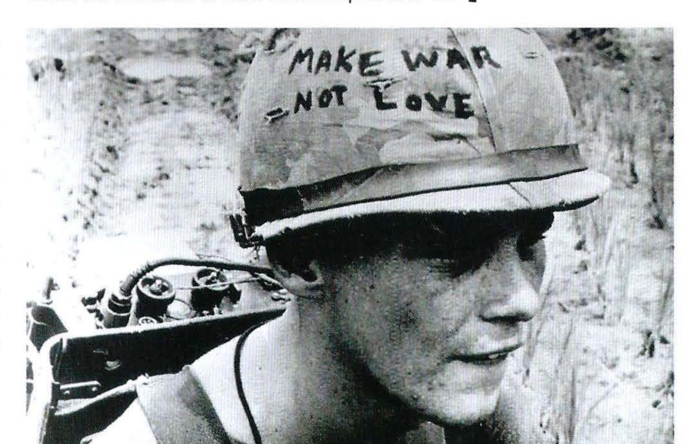
Argumentada de manera indirecta, *In the Year of the Pig* supone un apabullante ataque contra la política exterior estadounidense y la guerra de Vietnam. El resultado se traduce en un documental muy provocador. Otro es un ejemplo de catálogo de defectos de la sensibilidad estadounidense, que suelen identificarse con simple arrogancia.

La película se abre con imágenes de una protesta y esboza los antecedentes de la intervención estadounidense en el sudeste asiático, en teoría para defender al mundo de la infiltración comunista, para lo cual se embarca en una digresión sobre la historia del colonialismo. Primero es China, y después diversos poderes europeos, antes de la expulsión de Francia en Dien Bien Phu en 1954. A lo largo de estas secuencias, De Antonio no pierde tiempo en ir al grano, es decir, en comunicarnos que todas las guerras de Vietnam no han servido para ayudar a la población nativa a formar una nación soberana, cuando este parecía el propósito.

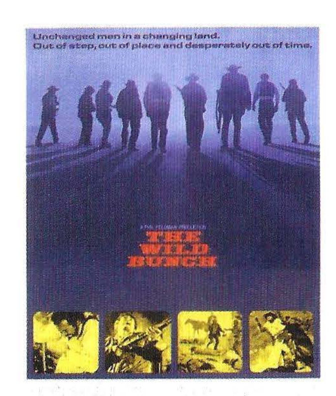
Con la ayuda de metraje encontrado o entrevistas montadas con sumo cuidado, la película manipula bustos parlantes para introducirlos en su argumentación sin manifestar su intención. De Antonio y su equipo de producción se mantienen fuera de pantalla, pese a que su huella está presente en todas partes. Así, las figuras históricas incluidas adoptan posturas discursivas sobre los ejes gemelos de fama y contexto.

Entre estos últimos se encuentra un verdadero «quién es quién» de líderes, escritores y críticos importantes, incluyendo a los presidentes estadounidenses Dwight Eisenhower, John Kennedy, Lyndon Johnson, Richard Nixon y Gerald Ford, el héroe vietnamita Ho Chi Minh, el azote de los rojos Joseph McCarthy y el halcón Robert McNamara. No obstante, la sustancia viene suministrada por aquellas figuras que aportan contexto antes que tambores políticos.

Entre ellos David Halberstam, Jean de Lattre de Tassigny, Harry S. Ashmore, Hubert Humphrey, e incluso George S. Patton III, animan el cenagal desde el que los soldados estadounidenses fueron enviados a Vietnam. Desde entonces, algunas de estas figuras se han convertido en sinónimo del pensamiento establecido. Sin embargo, en 1969 sus opiniones formaron la base de este tratado, una de las más conseguidas diatribas antibélicas, y en ciertos momentos antiestadounidense, sobre los males de la conveniencia política. **GC-Q**







EE.UU. (Warner Bros./Seven Arts), 145 min, tecnicolor
Idioma inglés, español
Producción Phil Feldman, Roy N. Sickner
Guión Walon Green, Roy N. Sickner, Sam Peckinpah
Fotografía Lucien Ballard
Música Jerry Fielding
Intérpretes William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sánchez, Ben Johnson, Emilio Fernández, Strother Martin, L.Q. Jones, Albert Dekker, Bo Hopkins, Dub Taylor, Paul Harper, Jorge Russek
Nominaciones al Oscar Walon Green, Roy N. Sickner, Sam Peckinpah (guión), Jerry Fielding (banda sonora)

«En términos puramente cinematográficos, la película es un espectáculo salvajemente bello. La soberbia cinematografía de Lucien Ballard complementa la visión sombría y elegíaca de Peckinpah.»

Time Out Film Guide

i

La cojera de Ernest Borgnine era real: se había roto el pie y tuvo que llevar escayola durante el rodaje.

Grupo salvaje Sam Peckinpah, 1969

The Wild Bunch

Una respuesta estilo Hemingway al revisionismo del western tipo Erich Segal de *Dos hombres y un destino* (1969), *Grupo salvaje* es desagradable y romántica al mismo tiempo, e indaga en la tesis de que «hasta los peores de nosotros» quieren volver a ser niños, «tal vez los peores más que nadie». El director Sam Peckinpah abre esta película fundamental con unos niños inocentes que están tirando hormigas sobre escorpiones y prendiendo fuego al nido, mientras el grupo entra en la ciudad disfrazados de militares estadounidenses. Con cortes continuos a los niños que presencian la acción, estos imitan los juegos de los adultos y, al final, toman parte. Hasta el repulsivo general Mapache (Emilio Fernández) es adorado como un héroe por un niño que se apodera de una pistola para vengar su muerte. El asalto inicial al banco es una chapuza total, cuando el corrupto magnate de los ferrocarriles atrae al grupo a la ciudad con bolsas de arandelas disfrazadas de nóminas. «Anillos de oro», exclama un idiota esperanzado cuando se revela la treta. Un tiroteo entre los bandidos y una banda de degenerados cazadores de recompensas conduce a la muerte de muchos inocentes, en el momento en que una manifestación antialcohólica irrumpe en el tiroteo, una escena que debió de deleitar a Peckinpah, muy aficionado a la bebida.

El violento pero honorable forajido Pike Bishop (William Holden) es perseguido por su ex amigo Deke Thornton (Robert Ryan). Pike es objeto de la admiración de su compinche Dutch (Ernest Borgnine) y su secuaz mexicano (Jaime Sánchez), tolerado por los irritables, gruñones e infantiles hermanos Gorch (Warren Oates, Ben Johnson) y cuidado por la figura paterna de Freddy Sykes (Edmond O'Brien), pese a que abandonó al demente nieto del anciano (Bo Hopkins) durante el asalto inicial. Con la frontera estadounidense cerrada, el grupo se queda horrorizado por la tiranía del México pre revolucionario, en el que Mapache, con sus asesores alemanes, representa un gobierno legítimo, pero actúa mucho peor que la mayoría de forajidos. En un clásico «duelo final», los héroes optan por apoderarse de toda la ciudad de Mapache con el fin de defender a su camarada caído. Peckinpah se dio cuenta de que las tomas de los cuatro pistoleros avanzando por las calles hacia el tiroteo constituyen el armazón necesario para la orgía de destrucción, rodada a cámara lenta y montada con brillantez, que culmina la película con la muerte del grupo, que se lleva a todo un ejército por delante, derramando sangre como mangueras rotas.

Ambientada en 1913, al final de la era del forajido del oeste, *Grupo salvaje* arrastra el mito de las películas de vaqueros a una era de asesinatos masivos simbolizada por la ametralladora Gatling y el Ford modelo T. Rodada con excentricidad hirsuta, que incluye una hilarante interpretación de L.Q. Jones y Strother Martin como buitres humanos, y diálogos pintorescos («Bien, besa el culo del gato negro de mi hermana»), fue la película que reclamó la tradición estadounidense del western a los italianos y demostró que Peckinpah podía reventar más cápsulas de sangre que Sergio Leone. Famosa al principio por su extrema violencia, *Grupo salvaje* ha perdurado por su lirismo elegíaco, sus potentes interpretaciones y su sentido del honor sin futuro. **KN**

Mi noche con Maud Eric Rohmer, 1969
Ma nuit chez Maud

Francia (FFD, Pléïade, Deux Mondes, Carrosse, Losange, Guéville, Renn, Simar, SFP, Two World), 110 min, b/n
Idioma francés
Producción Pierre Cottrell, Barbet Schroeder
Guión Eric Rohmer
Fotografía Néstor Almendros
Intérpretes Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Marie-Christine Barrault, Antoine Vitez, Léonide Kogan, Guy Léger, Anne Dubot
Nominaciones al Oscar Francia (mejor película de habla no inglesa), Eric Rohmer (guión)
Festival de Cannes Eric Rohmer (nominación a la Palma de Oro)

Tercero de los «Seis cuentos morales» de Eric Rohmer, y con frecuencia considerado el mejor, tiene lugar durante unos cuantos días de invierno en la ciudad provinciana de Clermont-Ferrand. Jean-Louis Trintignant interpreta a un ingeniero, jesuita practicante, que decide casarse con una estudiante, Françoise (Marie-Christine Barrault), a la que ha visto en misa pero con la que nunca ha hablado. Se encuentra por casualidad con un viejo amigo del colegio (Antoine Vitez), que le lleva al apartamento de la inteligente e ingeniosa Maud (Françoise Fabian), una doctora divorciada. Durante el curso de una larga conversación que forma el núcleo central de la película, el héroe y Maud descubren una afinidad mutua.

En ninguna otra obra de un realizador son tan importantes el lugar y la estación. En *Mi noche con Maud*, la nieve que cae enfría la atmósfera en la larga escena que transcurre en el apartamento de Maud, aporta un pretexto para que el héroe pase la noche allí, y más tarde le posibilita conocer y pasar la noche con la estudiante. La complejidad y el patetismo de la película están en gran deuda con la fotografía en blanco y negro de Néstor Almendros, con su paleta de tonos sutiles, como en el vigoroso y brillante diálogo. Predomina una atmósfera de distensión incómoda, relacionada en un sentido emocional con el agradable distanciamiento del héroe. Pese a que Trintignant cae bien (es una de sus mejores interpretaciones), el filme no respalda al héroe, y contempla sus decisiones con una tristeza que acompaña al espectador mucho después de que la película haya terminado. **CFu**

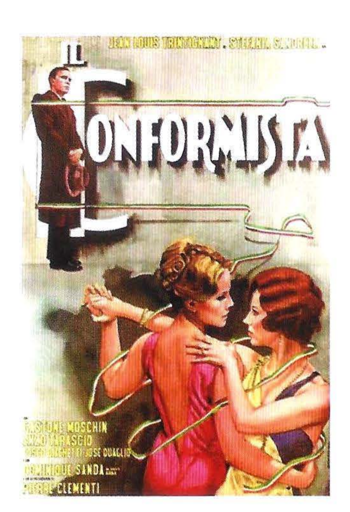
Tristana Luis Buñuel, 1970

Francia/Italia/España (Corona, Selenia, Talía, Época), 95 min, eastmancolor
Idioma español
Producción Luis Buñuel, Robert Dorfmann
Guión Julio Alejandro, Luis Buñuel, basado en la novela de Benito Pérez Galdós
Fotografía José F. Aguayo
Música adaptada Frédéric Chopin
Intérpretes Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Antonio Casas, Jesús Fernández, Vicente Solar, José Calvo, Fernando Cebrián, Antonio Ferrandis, José María Caffarel, Cándida Losada, Joaquín Pamplona, Mary Paz Pondal, Juanjo Menéndez
Nominaciones al Oscar España (mejor película de habla no inglesa)

Se dice con frecuencia que la característica que define a los clásicos, desde John Ford a Clint Eastwood, es la invisibilidad de su estilo, pero hasta sus realizaciones parecen pomposas y elaboradas comparadas con las obras finales de Luis Buñuel. Lo más inquietante de *Tristana* es la aparente sencillez de su forma y la sensación de que se desarrolla, con lógica rigurosa y brutal, hasta la inevitable tragedia.

Buñuel había pensado en esta adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós desde 1963. Toca uno de sus temas favoritos: la seducción y corrupción de un inocente, Tristana (Catherine Deneuve), por alguien mucho mayor, don Lope (Fernando Rey), un caballero cuyos ideales políticos son mucho más radicales que su forma de tratar a las mujeres. Tristana sobrevive a esta opresión, después de perder una pierna, a base de duplicar su perversidad y esparcir sus efectos, como en la perturbadora escena en que exhibe su cuerpo al joven criado Saturno (Jesús Fernández).

¿Es *Tristana* una película surrealista? No en la superficie, pero sí en el fondo: un mundo subterráneo de impulsos inconscientes, una dimensión paralela, parecen acechar bajo la superficie de todo cuanto presenta Buñuel, y solo al final se atisba la dirección, completamente contraria, que habría podido tomar esta triste historia. **AM**



Italia/Francia/República Federal de Alemania (Maran, Marianne, Mars), 115 min, tecnicolor
Idioma italiano
Producción Giovanni Bertolucci, Maurizio Lodi-Fe
Guión Bernardo Bertolucci, basado en la novela de Alberto Moravia
Fotografía Vittorio Storaro
Música Georges Delerue
Intérpretes Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Gastone Moschin, Enzo Tarascio, Fosco Giachetti, José Quaglio, Dominique Sanda, Pierre Clémenti, Yvonne Sanson, Giuseppe Addobbati, Christian Aligny, Carlo Gaddi, Umberto Silvestri, Furio Pellerani
Nominaciones al Oscar Bernardo Bertolucci (guión)
Festival de Berlín Bernardo Bertolucci (premio Interfilm, premio especial de los periodistas, nominación al Oso de Oro)

«Tras ver El conformista, *sales del cine con una sensación de fascinante perplejidad.»*

Tim Parks, *The Guardian*, 2008

i

Francis Ford Coppola, Martin Scorsese y Steven Spielberg citaron *El conformista* como una de sus fuentes de influencia.

El conformista Bernardo Bertolucci, 1969

Il conformista

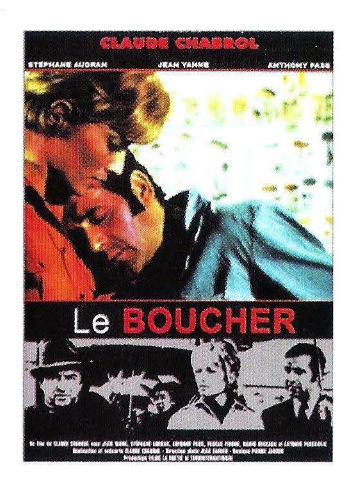
El título de la película de Bernardo Bertolucci se refiere a Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), que apoya de buen grado el gobierno fascista de Benito Mussolini en la Italia del período de entreguerras. Ingresa en la policía secreta e inicia una nueva vida, la cual incluye una nueva esposa (Stefania Sandrelli), pero su luna de miel está relacionada con un motivo posterior. Ha de asesinar a un viejo profesor universitario (Enzo Tarascio), líder del movimiento antifascista. Sin embargo, empieza a albergar dudas sobre la validez de su misión, provocadas en parte por recuerdos infantiles reprimidos.

¿Ha existido alguna vez una película tan reñida con su título como *El conformista*? La película de Bertolucci no pudo ser más inmodesta en su audaz uso del estilo. La conformidad parece ser el elemento más alejado de su intención. La cinta posee una narrativa no lineal, salta atrás y adelante todo el rato, con flashbacks que plasman un retrato más detallado del complicado protagonista encarnado por Trintignant. Aún más impresionante es la asombrosa fotografía de Vittorio Storaro. *El conformista* hace un buen uso del color, la colocación de la cámara y el diseño, hasta el punto de que, en ocasiones, la historia parece subordinada a las imágenes.

Es un festín para la vista, porque nunca se habían plasmado con tanta elegancia asesinos camuflados e intrigas políticas. Sin embargo, el mensaje político del filme de Bertolucci nunca queda en segundo plano. Al fin y al cabo, *El conformista* es una condena sin paliativos de los colaboracionistas fascistas. Se describe a Trintignant como un seguidor de voluntad débil, que al final paga el precio de basar su vida en las convicciones decididas (y equivocadas) de los demás.

Cosa curiosa, Bertolucci empaña la historia con unas gotas de psicología barata. Por lo visto, es posible explicar el comportamiento de Trintignant por un episodio sexual de su infancia, un vínculo literal entre violencia y sexo en la raíz de su deseo de orden. Es como si su decisión de unirse al partido fascista fuera a mantener a raya su homosexualidad. Como gran parte de la película, el psicoanálisis es superficial y aporta poca sustancia, pero Bertolucci se aprovecha de la confusa psicología para introducir numerosas referencias e imágenes simbólicas, algunas evidentes, otras oblicuas, pero siempre fascinantes. **JKl**





Francia/Italia (Euro International, La Boétie), 93 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción André Génovès
Guión Claude Chabrol
Fotografía Jean Rabier
Música Pierre Jansen
Intérpretes Stéphane Audran, Jean Yanne, Anthony Pass, Pascal Ferone, Mario Beccara, William Guérault, Roger Rudel

«Entiendo de sangre.»

Popaul (Jean Yanne)

El carnicero Claude Chabrol, 1969

Le boucher

No es habitual que una sola película altere la percepción global de la obra de un cineasta de primera categoría. Claude Chabrol era considerado el cruel retratista de la burguesía francesa, que dibujaba con tinta oscura y feroz sentido del humor las complejidades ocultas bajo la ley moral común, el conformismo de las costumbres, los estereotipos del «bien» y el «mal» que enmascaran la realidad de los impulsos, las convenciones narrativas que destruyen la posibilidad de aprehender las profundidades de la naturaleza humana. Era todo eso, lo cual es decir mucho, pero no solo era eso.

En 1969, durante el punto de ebullición de un hervidero ideológico de toda la sociedad francesa, cuando Chabrol parecía atrapado en las garras de la Historia, dio un increíble paso hacia atrás para obtener una vista más amplia, una comprensión mayor del mundo como un todo cósmico, más allá del bien y del mal. La película resultante, *El carnicero*, es una historia de amor con un asesino múltiple. Eso es lo que el cine puede conseguir: permitir la combinación pacífica de dos géneros que parecen excluirse mutuamente, una historia de asesinatos y otra romántica. Ambientada en una remota parte del Jardín del Edén en el sur de Francia, Chabrol permite que la intensidad de sus maravillosos actores, Jean Yanne y Stéphane Audran, arda poco a poco. La pareja quita importancia a sus absurdos papeles (este absurdo es la carne y hueso de la condición terrenal, no solo humana) y deja que todo se precipite a la catástrofe.

Él la quería, ella le tenía mucho afecto, y él asesinaba niñas. El carnicero Popaul (Jean Yanne) es la carne, la directora de la escuela (Audran), la mente. Así están las cosas, agua, sangre y fuerzas oscuras les separan, pero ese no es motivo para dejar de prestarse mutua atención, para dejar de querer a alguien tan diferente de ti, lo contrario de ti, de hecho. Pero el paraíso se ha perdido para siempre, y sobre esto versa también el sutil cine de Chabrol.

No os molestéis en cuestionar al director sobre este punto: es demasiado elegante e inteligente para admitirlo, y prefiere esconderse tras sus cuentos sociales y juegos entre sexos. Limitaos a entrar en la suave tristeza de *El carnicero*. **J-MF**

i

Cuando se filmó *El carnicero*, la protagonista, Stéphane Audran, era la esposa de Chabrol.





El Topo Alejandro Jodorowsky, 1970

México (Panicas), 125 min, color
Idioma español
Producción Juan López Moctezuma, Moshe Rosemberg, Roberto Viskin
Guión Alejandro Jodorowsky
Fotografía Rafael Corkidi
Música Alejandro Jodorowsky, Nacho Méndez
Intérpretes Alejandro Jodorowsky, Brontis Jodorowsky, José Legarreta, Man Alfonso Arau, José Luis Fernández, Alf Junco, Gerardo Cepeda, René Barrera, René Alís, Federico Gonzáles, Pablo Leder, Giuliano Girini Sasseroli, Cristian Merkel, Aldo Grumelli, Mara Lorenzio

Inspirado en Fellini, el guionista-director-actor Alejandro Jodorowsky toma la sencilla historia de un pistolero dispuesto a derrotar a los mejores competidores del país y la convierte en una alegoría del hombre que busca la iluminación. El Topo atraviesa un desierto poblado por bandas brutales y guerreros grotescos y surrealistas, y cada uno simboliza una fase diferente en la travesía del héroe. Hay un desfile interminable de referencias bíblicas, motivos freudianos y símbolos jungianos. Jodorowsky no deja nada al azar. El Topo parte presumido y egoísta, ansioso por obtener poder y gloria, pero se descubre vacío y desnudo una vez alcanza su objetivo. Al darse cuenta de la inutilidad de su misión, renuncia a sus ambiciones mundanas y a la necesidad de satisfacer su ego. Padece una muerte simbólica antes de regresar del desierto convertido en un vehículo purificado y vacío, con el peso de los sufrimientos del mundo sobre los hombros, intentando proteger a una pandilla de tipos extravagantes, tullidos y deformados. Enfrentado a un mundo tan brutal e indiferente como el que dejó al partir, y a un hijo vengativo al que abandonó, no le queda otra alternativa que realizar un postrer sacrificio, un acto de autoinmolación que evoca la imagen del monje que se quemó vivo para protestar contra la guerra y la destrucción.

Al contrario que otros westerns, *El Topo* no pretende alardear de precisión naturalista o histórica. El mundo plasmado es un paisaje muy personal, una representación del ciclo de Vida, Muerte y Renacimiento. *El Topo* es fascinante por ser un producto de su época, un documento sobre las lecciones y filosofías que la gente estudiaba en aquel tiempo, así como de sus temores, tanto conscientes como inconscientes. *El Topo* es todavía única en la historia del cine. **AT**

i

Los derechos de *El Topo* fueron adquiridos por Allen Klein, a la sazón mánager de John Lennon, por consejo del propio músico.



EE.UU. (BBS, Columbia, Raybert), 96 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Bob Rafelson, Richard Wechsler
Guión Carole Eastman, Bob Rafelson
Fotografía László Kovács
Música Bach, Chopin, Mozart
Intérpretes Jack Nicholson, Karen Black, Billy Green Bush, Fannie Flagg, Sally Struthers, Marlena MacGuire, Richard Stahl, Lois Smith, Helena Kallianiotes, Toni Basil, Lorna Thayer, Susan Anspach, Ralph Waite, William Challee, John P. Ryan
Nominaciones al Oscar Bob Rafelson, Richard Wechsler (mejor película), Bob Rafelson, Carole Eastman (guión), Jack Nicholson (actor), Karen Black (actriz de reparto)

i

El título de la película hace referencia a un libro de lecciones de piano para principiantes. El personaje de Nicholson es pianista.

Mi vida es mi vida Bob Rafelson, 1970

Five Easy Pieces

Si no por otra cosa, *Mi vida es mi vida* vale la pena por el placer de ver a Jack Nicholson incapaz de conseguir que le sirvan una tostada. El primer papel protagonista de Nicholson, después de cobrar fama por su papel secundario de abogado en *Buscando mi destino* (1969), es el de Robert Dupea, trabajador de una refinería de petróleo que vive en un remolque con su novia camarera, Rayette (Karen Black). Robert decide viajar a la costa oeste para reconciliarse con su padre enfermo. Estructurada alrededor de ese viaje y el regreso de Robert a casa, la película posee un estilo caprichoso y tortuoso, ideal para revelar a un personaje y saborear las matizadas interpretaciones de los actores en una serie de secuencias.

Es fascinante ver los principios de la personalidad cinematográfica de Jack Nicholson, como antihéroe carismático con cierta tendencia a la violencia y la vulnerabilidad. Black destaca como chica despreocupada, pasada ya su primera juventud, que ha de ver cómo pierde poco a poco a Robert, ensimismado en su pasado. La película es un meticuloso y meditado estudio de personajes, y al final, una película conmovedora y sorprendente. *Mi vida es mi vida* llega al principio de un período innovador y fructífero del cine estadounidense, del que es una excelente presentación. **RH**

Deep End Jerzy Skolimowski, 1970

GB/Polonia/República Federal de Alemania (Bavaria Atelier, COKG, Kettledrum, Maran), 88 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Helmut Jedele
Guión Jerzy Gruza, Jerzy Skolimowski, Boleslaw Sulik
Fotografía Charly Steinberger
Música The Can, Cat Stevens
Intérpretes Jane Asher, Sean Barry-Weske, Erica Beer, Will Danin, Diana Dors, Dieter Eppler, Cheryl Hall, Anne-Marie Kuster, Burt Kwouk, Karl Ludwig Lindt, Eduard Linkers, Anita Lochner, Louise Martini, Peter Martin, Ursula Mellin, John Moulder-Brown, Christina Paul, Gerald Rowland, Christopher Sandford, Jerzy Skolimowski, Uli Steigberg, Karl Michael Vogler, Erika Wackernagel

La primera película hablada en inglés de Jerzy Skolimowski, después de escribir *El cuchillo en el agua* para Roman Polanski, es una notable incursión en la mente de un chico de 15 años, afligido por graves frustraciones sexuales. *Deep End* funciona como comedia negra sexual y relato de rito iniciático, con trágicas consecuencias para todos los implicados.

John Moulder-Brown interpreta al joven con una sensibilidad para la comedia que se oscurece cuando el objeto de su deseo rechaza sus insinuaciones, mientras Jane Asher encarna con gran perspicacia a la joven con la que está obsesionado el chico, improvisando en ocasiones para lograr un efecto más convincente. Ambos jóvenes están atrapados en el mundo degradado del balneario de Newford, poblado por gente desdichada que vive para el sexo y el fútbol. Susan utiliza su apariencia para ganar un dinero extra con los clientes, y sugiere lo mismo a Brown. A él le disgusta su estilo de vida y anhela alejarla de todo ello.

Skolimowski muestra una astuta perspicacia al investigar las excentricidades de los ingleses, y capta una faceta del llamado *swinging* London, feo y marchito a la vez, con una sensación real de inminente decadencia espiritual. La película alcanza un tono voyeurístico cuando Moulder-Brown explora los garitos de Soho hasta robar un recortable de cartón de Susan, con el fin de perpetrar una última fantasía mental. ¡Una película que has de ver antes de morir! **DDV**

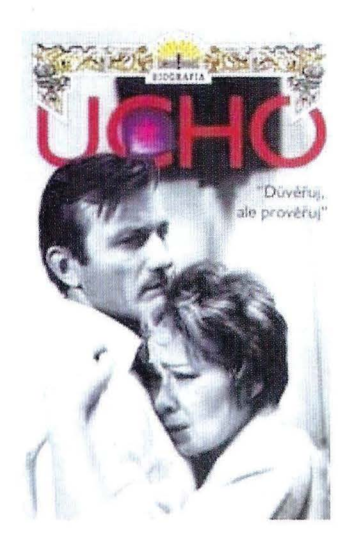
La estrategia de la araña Bernardo Bertolucci, 1970
La strategia del ragno

Italia (RAI, Red Film), 100 min, eastmancolor
Idioma italiano
Producción Giovanni Bertolucci
Guión Bernardo Bertolucci, Eduardo de Gregorio, Marilù Parolini, basado en el relato *Tema del traidor y del héroe* de Jorge Luis Borges
Fotografía Franco Di Giacomo, Vittorio Storaro
Música adaptada Arnold Schönberg, Giuseppe Verdi
Intérpretes Giulio Brogi, Alida Valli, Pippo Campanini, Franco Giovanelli, Tino Scotti

Es para muchos la película artística europea definitiva. La narrativa es fragmentada, los personajes se comportan de una manera inconsistente, es casi imposible seguir la pista del tiempo y/o el lugar, y los espectadores se quedan con una impresión general de incertidumbre. Todo a propósito, por supuesto. Bertolucci, al igual que Michelangelo Antonioni, Alain Resnais y otros, estaba interesado en que nos cuestionáramos incluso esos elementos de la asimilación de una película que solemos dar por seguros: historia, argumento, tiempo, espacio, acción. Este es el cine del anti-Hollywood.

Pero no dejéis que esto os aleje de la película. *La estrategia de la araña* (un título que nunca se explica) constituye todo un reto, pero pocas películas alientan tanta consternación estética. Si vais sin esperar obtener respuesta a ninguna de vuestras preguntas, seréis recompensados con generosidad.

La historia gira en torno al viaje de un hombre (Giulio Brogi) a la ciudad natal de su padre, donde pretende descubrir las circunstancias de sus dudosas actividades políticas, pero esta sencilla intención pronto se apodera de la vida del protagonista, y de hecho, Bertolucci insinúa que empieza, no solo a enamorarse de la ex amante de su padre, sino a convertirse en su padre. Si bien el montaje y la estructura son inteligentes e innovadores, Bertolucci juega con nuestras expectativas en lo tocante a la línea narrativa. *La estrategia de la araña* es una película desconcertante, sin duda, pero estamos siendo manipulados por las manos de un maestro. **EdeS**



Ucho Karel Kachyna, 1970

(La oreja)

Checoslovaquia (Barrandov) 94 min, b/n
Idioma checo
Producción Karel Vejřík
Guión Karel Kachyna, Jan Procházka, Ladislav Winkelhöfer
Fotografía Josef Illig
Música Svatopluk Havelka
Intérpretes Jirina Bohdalová, Radoslav Brzobohaty, Jirí Císler, Miroslav Holub, Borivoj Navrátil, Gustav Opocensky, Lubor Tokos
Festival de Cannes Karel Kachyna (nominación a la Palma de Oro)

«La dirección de Kachyna es notablemente ágil en su equilibrio entre el retrato de un matrimonio y el intenso terror de la vida en un estado policíaco.»

***The New York Times*, 1992**

i

La cinta fue prohibida hasta 1989, cuando fue finalmente exhibida en el festival de cine de la ciudad checa de Písek.

Rodada bajo los ojos vigilantes de las fuerzas de ocupación soviéticas, el osado drama político de Karel Kachyna fue retirado de la circulación nada más terminarse. La película no se estrenó hasta 1989 para los públicos de arte y ensayo. Si bien la crítica directa de *Ucho* al régimen del líder derechista Gustave Husák distingue a Kachyna de los anteriores directores checos de la nueva ola, el look austero de la película y la visión de la vida no tan privada de una pareja apasionada pero amargada son los dos principales motivos de su perdurable interés.

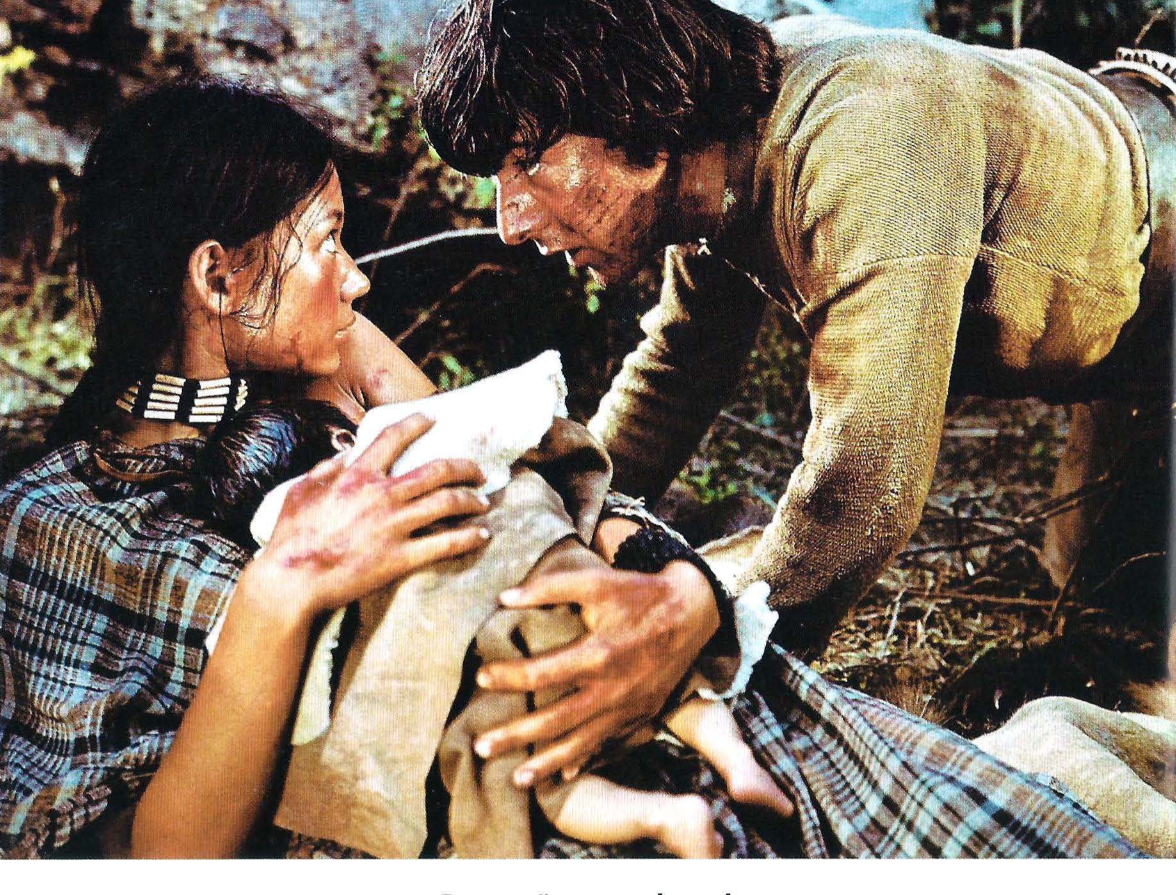
Ludvik (Radoslav Brzobohaty) es un funcionario importante del Partido Comunista en Praga. Anna (Jirina Bohdalova) es su esposa alcohólica, hija del propietario de una taberna en una ciudad pequeña. La pareja tiene un hijo y vive en una confortable casa de una calle tranquila de un barrio agradable. Al principio, los crueles insultos, las miradas desabridas y la abierta hostilidad entre ambos sugieren al espectador que solo se trata del desarrollo de unos personajes. Ludvik y Anna son representados como los típicos ciudadanos apolíticos de la sociedad checa de su época. Más tarde, nos damos cuenta de que la complicada relación marital es el mismo centro de las preocupaciones de *Ucho*, a la vez alegórica y diferente de la igualmente compleja relación entre un régimen político despiadado y opresivo y su populacho paranoico, y con razón.

La película transcurre durante una larga velada. Al regresar a casa después de un acto político sin importancia, Ludvik y Anna encuentran la puerta abierta y las llaves de repuesto desaparecidas. Al principio, no dan importancia, pero empiezan a ocurrir más cosas extrañas, incluyendo un corte de luz y la interrupción de la línea telefónica. Todo ello les lleva a preguntarse si estarán bajo vigilancia de las autoridades comunistas.

En el ojo de su mente, Ludvik reproduce escenas de las horas anteriores. Lo que al principio se le antojaba inocuo empieza a adquirir la cualidad surrealista de una pesadilla, pues cada frase que le dirigieron («Lo siento, los camaradas están escuchando», «Lo único que cuenta es si aceptan los objetivos socialistas», «¿No han hablado contigo?») parece significar ahora que se halla en peligro. Ludvik relaciona los puntos suspensivos y se convence de que es un objetivo del Partido Comunista y de que su detención es inminente.

Desesperado por destruir cualquier material que pueda ser utilizado como prueba contra él, Ludvik quema su correspondencia. Anna, mientras tanto, le aguijonea sobre el deterioro de su relación y su completa falta de interés por ella, tanto sexual como sentimental. Pero a medida que se acerca el alba, empieza a emerger una dinámica sumergida de su relación. La pareja, que expresa una gran ternura, sentido de la protección y profundidad de sentimientos, habla de cómo han de proceder después de que las autoridades se lleven a Ludvik. Anna llora histéricamente, Ludvik intenta consolarla, su guerra psicológica clausurada mientras el Gran Hermano se acerca. Las analogías establecidas antes entre matrimonio y ciudadanía disminuyen en importancia. En cambio, nos hacemos más sensibles a las no analogías: la capacidad ilimitada de los poderosos para conspirar, utilizar tecnología avanzada, aterrorizar, manipular y controlar a la población. **SJS**


Zacalo t



EE.UU. (Cinema Center 100 Productions, Stockbridge-Hiller Productions), 147 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Gene Lasko, Stuart Millar
Guión Calder Willingham, basado en la novela de Thomas Berger
Fotografía Harry Stradling Jr.
Música John Hammond
Intérpretes Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Chief Dan George, Martin Balsam, Richard Mulligan, Jeff Corey, Aimée Eccles, Kelly Jean Peters, Carole Androsky, Robert Little Star, Cal Bellini, Ruben Moreno, Steve Shemayne, William Hickey, James Anderson
Nominaciones al Oscar Chief Dan George (actor de reparto)

i

Hoffman gritaba durante una hora en su camerino antes del rodaje para conseguir la ronquera que le hiciera parecer un hombre muy viejo.

Pequeño gran hombre Arthur Penn, 1970
Little Big Man

La novela de Thomas Berger (publicada en 1964), en la que se basa *Pequeño gran hombre* de Arthur Penn, es una de las más divertidas y originales obras de ficción sobre el oeste americano. Relata las aventuras picarescas de Jack Crabb, en el curso de las cuales es capturado varias veces por los indios, se convierte en pistolero, conoce a Wild Bill Hickok y acompaña al general Custer en la batalla de Little Big Horn. En la película, Jack es interpretado por Dustin Hoffman, y le vemos por primera vez a la avanzada edad de 111 años, entrevistado por un ansioso investigador que se traga toda su improbable narración.

Lo que sigue es una divertida desmitificación del oeste. Retrata a Custer como a un chulo fanfarrón y a Hickok como a un neurótico angustiado. En contraste, los cheyennes, que adoptan a Jack en el seno de la tribu, son corteses y amantes de la vida. La plasmación del ataque perpetrado por el Séptimo de Caballería de Custer contra un campamento cheyenne (basado en la masacre de Washita de 1868) apenas se molesta en disimular su evidente referencia a la guerra de Vietnam, en pleno apogeo durante el rodaje de la película, y en particular a la infame masacre de My Lai. **EB**

Patton Franklin J. Schaffner, 1970

EE.UU. (Fox), 170 min, color
Idioma inglés
Producción Frank McCarthy
Guión Francis Ford Coppola, Edmund H. North
Fotografía Fred J. Koenekamp
Música Jerry Goldsmith
Intérpretes George C. Scott, Karl Malden, Stephen Young, Michael Strong, Carey Loftin, Albert Dumortier
Oscar Frank McCarthy (mejor película), Franklin J. Schaffner (director), Francis Ford Coppola, Edmund H. North (guión), George C. Scott (actor), Urie McCleary, Gil Parrondo, Antonio Mateos, Pierre-Louis Thévenet (dirección artística), Hugh S. Fowler (montaje), Douglas O. Williams, Don J. Bassman (sonido)
Nominaciones al Oscar Fred J. Koenekamp (fotografía), Alex Weldon, (efectos especiales), Jerry Goldsmith (banda sonora)

«Ten siempre presente que ningún bastardo ha ganado guerra alguna muriendo por su país. La ha ganado matando a otro imbécil que combate por el suyo.» Así empieza el prólogo de *Patton*, de Franklin J. Schaffner.

Después de este incisivo monólogo, la película sigue al personaje epónimo de George C. Scott. Es una carrera por cumplir su destino. Primero en Túnez, y luego en Sicilia, se suceden las amonestaciones por insubordinación, escenas de la vida real, la continua preocupación alemana por saber de su paradero y una marcha entre la nieve para participar en la ofensiva de las Ardenas... El retrato que se hace en la película, lleno de matices, y que concluye con la degradación de Patton, anima una personalidad fascinante en unos momentos de importancia histórica.

El general que interpreta Scott es tanto la solícita enfermera de un soldado moribundo como el terror de sus enemigos. Se le muestra como a un moderno guerrero sacrificado por las exigencias políticas de su tiempo. Como poeta, soldado entrenado para matar y acólito de la reencarnación, es un enigma cuya inconformista sensibilidad atrae por igual a defensores y detractores de la era de Vietnam.

Su historia se compone de realistas secuencias de batalla y nació de un guión escrito en colaboración con Francis Ford Coppola. En *Patton* se valora la máquina burocrática de la guerra al tiempo que se santifica la individualidad a través de la voz carrasposa de un militar de carrera. El filme podría ser el *biopic* definitivo de la década de 1970. **GC-Q**

El pájaro de las plumas de cristal
L'ucello dalle piume di cristallo
Dario Argento, 1970

Italia/República Federal de Alemania (CCC Filmkunst, Glazier, Seda Spettacoli), 98 min, eastmancolor
Idioma italiano
Producción Salvatore Argento
Guión Dario Argento, basado en la novela *The Screaming Mimi* de Fredric Brown
Fotografía Vittorio Storaro
Música Ennio Morricone
Intérpretes Tony Musante, Suzy Kendall, Enrico Maria Salerno, Eva Renzi, Umberto Raho, Renato Romano, Giuseppe Castellano, Mario Adorf, Pino Patti, Gildo Di Marco, Rosita Torosh, Omar Bonaro, Fulvio Mingozzi, Werner Peters, Karen Valenti

Esta primera película de Dario Argento, versión no autorizada de la novela de Fredric Brown *The Screaming Mimi* —y mucho más cercana al argumento del original que la película «oficial» de 1958 de Gerd Oswald—, sigue el modelo que fija Mario Bava en *La muchacha que sabía demasiado* (1963) y *Blood and Black Lace* (1964), logrando un thriller hitchcockiano con un giro particularmente italiano y creando un subgénero propio.

Mientras pasea ya entrada la noche, Sam Dalmas (Tony Musante), un escritor estadounidense instalado en Roma, es alertado por el ruido de una pelea en el interior de una galería de arte moderno. Atrapado entre dos puertas de cristal, ve a un hombre forcejeando con una mujer y no puede evitar que la apuñale. La víctima sobrevive y el héroe se entera de que su atacante es un asesino en serie que actúa en la ciudad, pero Musante empieza a obsesionarse con la idea de algo que ha visto durante el incidente y que no puede explicar. Mientras la desconcertada novia de Musante (Suzy Kendall) atrae la atención del asesino y la policía sigue una insólita pista de audio relacionada con el título, Musante mantiene la escaramuza con el inolvidable asesino a sueldo de rostro de calavera (Reggie Nalder) de *El hombre que sabía demasiado* (1956), de Hitchcock. Y en un final entre irónico y horrible, se da cuenta de que él siempre ha sido El hombre que no se dio cuenta de lo que sabía. **KN**

M*A*S*H Robert Altman, 1970

EE.UU. (Fox, Aspen, Ingo Preminger), 116 min, color
Idioma inglés
Producción Leon Ericksen, Ingo Preminger
Guión Ring Lardner Jr., basado en la novela de Richard Hooker
Fotografía Harold E. Stine
Música Mike Altman, Ahmad Jamal, Johnny Mandel
Intérpretes Donald Sutherland, Elliott Gould, Tom Skerritt, Sally Kellerman, Robert Duvall, Roger Bowen, Rene Auberjonois, David Arkin
Oscar Ring Lardner Jr. (guión)
Nominaciones al Oscar Ingo Preminger (mejor película), Robert Altman (director), Sally Kellerman (actriz de reparto), Danford B. Greene (montaje)
Festival de Cannes Robert Altman (Palma de Oro)

No pasó mucho tiempo sin que pareciera extraño que se hubiera dado tanto bombo y platillo a las innovaciones de la comedia *M*A*S*H*, de Robert Altman, ambientada en la guerra de Corea, dada su simplicidad y obviedad. Sobre todo después de que Altman combinara dichos logros en la aún más ambiciosa *Nashville*. La utilización de una caótica superposición de diálogos en las escenas de grupo en el momento de su estreno resultó sorprendente y fresca, tanto como el uso que hace el director de los ensangrentados hospitales de campaña, que son vehículo de una divertida comedia negra.

Altman captó las improvisaciones de sus actores acercándose a ellos con zooms a gran distancia, y ello dio como resultado una festiva anarquía interpretativa. El fantasma de la guerra de Vietnam proyectaba una larga sombra en la época. El carácter de protesta contra el gobierno de *M*A*S*H* refleja en muchos aspectos el talante del movimiento de oposición a la guerra, que empezaba a ver la locura de Vietnam como una comedia negra en sí misma. Altman creó *M*A*S*H* a escondidas, pues engañó al estudio convenciéndole de que se trataba de una película patriótica. El estudio estaba dispuesto a archivar la película pero los tests de audiencia se mostraron favorables. Su estreno llevó a una oleada de alabanzas coronada por varias nominaciones a los Oscar, y tuvo como secuela una serie de televisión exitosa que consolidó la reputación de Altman. **JKl**

Zabriskie Point Michelangelo Antonioni, 1970

EE.UU. (MGM, Trianon), 110 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Carlo Ponti, Harrison Starr
Guión Michelangelo Antonioni, Franco Rossetti, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe
Fotografía Alfio Contini
Música Jerry Garcia, David Gilmour, Nick Mason, Roger Waters, Richard Wright, Roy Orbison
Intérpretes Mark Frechette, Daria Halprin, Paul Fix, G.D. Spradlin, Bill Garaway, Kathleen Cleaver, Rod Taylor

La única película estadounidense de Michelangelo Antonioni fue muy mal recibida la fecha de su estreno en 1969. Pero el tiempo ha sido más amable en algunos aspectos con *Zabriskie Point* que con *La Notte*, rodada una década antes. El audaz enfoque irreal y poético de los mitos de la contracultura estadounidense y su ritmo lento pueden desalentar todavía a algunos. Además propone a dos jóvenes desconocidos como héroes románticos, un carpintero (Mark Frechette) y una estudiante universitaria (Daria Halprin), de los que no vuelve a saberse, junto a un peso pesado de la profesión, Rod Taylor. Antonioni estaba en la cima de su prestigio comercial, pues acababa de estrenar en GB su único éxito internacional (*Blowup*), y se esperaba que hiciera algo semejante en relación a la América de la contracultura.

La bella utilización de la composición, los colores Pop Art, los temas (en gran medida producto de las carteleras del sur de California) y el tono melancólico tienen muchos efectos secundarios. Y el final grandioso y apocalíptico es sencillamente espectacular. Algunas de las películas de Antonioni, particularmente *Desierto rojo*, *El eclipse* y *El pasajero*, terminan o casi lo hacen con pasajes de osadía estilística que refunden y resumen las películas anteriores y, en este aspecto, Antonioni no defrauda. **Jros**

Vice. And Versa.



Mick Jagger. And Mick Jagger.



James Fox. And James Fox.

See them all in a film about fantasy. And reality. Vice. And versa.



GB (Goodtimes), 105 min, b/n/tecnicolor
Idioma inglés
Producción David Cammell, Sanford Lieberson
Guión Donald Cammell
Fotografía Nicolas Roeg
Música Jack Nitzsche
Intérpretes James Fox, Mick Jagger, Anita Pallenberg, Michèle Breton, Ann Sidney, John Bindon, Stanley Meadows, Allan Cuthbertson, Anthony Morton, Johnny Shannon, Anthony Valentine, Kenneth Colley, John Sterland, Laraine Wickens

«La única actuación realmente válida es aquella que llega hasta el fondo, hasta la locura.»

Turner (Mick Jagger)

i

Como preparación para su papel en *Performance*, James Fox pasó un cierto tiempo con auténticos gángsteres de Londres.

Performance Donald Cammell y Nicolas Roeg, 1970

No es tanto una reflexión sobre la contracultura de la década de 1960 como un insulto directo al Verano del Amor. La película *Performance* (codirigida por Donald Cammell y Nicolas Roeg) marcó el cambio de costumbres y actitudes con un audaz y combativo sentido del estilo. Una vez acabó el rodaje en 1967, estuvo dos años en las estanterías mientras el estudio se rascaba la cabeza. ¿Qué hacer con una película tan insólita?

Sin embargo, la larga espera favoreció a la película. Cuando *Performance* fue por fin estrenada, el idealismo hippy estaba en declive y la utopía de Woodstock había dado paso al desastre de los Rolling Stones en Altamont que describe la película concierto de 1970 *Gimme Shelter*. *Performance*, protagonizada por el cantante de los Rolling Mick Jagger en el papel de una pervertida estrella del rock en decadencia, acentuó su impacto cultural («Habrá que verte cuando tengas cuarenta años», comenta el Chas, interpretado por James Fox, al Turner de Jagger).

La historia es muy simple. Chas es un gángster (un «ejecutor» o «performer») que decide abandonar su vida criminal y huye de ella. Buscando un lugar donde esconderse de sus violentos perseguidores, descubre a Turner, una estrella del rock que lleva una vida de sexo y drogas recluido en una especie de casa de atracciones. Chas se da cuenta de que aquel es un sitio donde nadie lo buscará y alquila una habitación, y se atrinchera con Turner y sus dos compañeras de casa (Anita Pallenberg y Michèle Breton). Pero después de mudar de apariencia y estilo de vida gracias a la acción catalizadora de Turner y sus criaturas sáficas, Chas empieza a cambiar también.

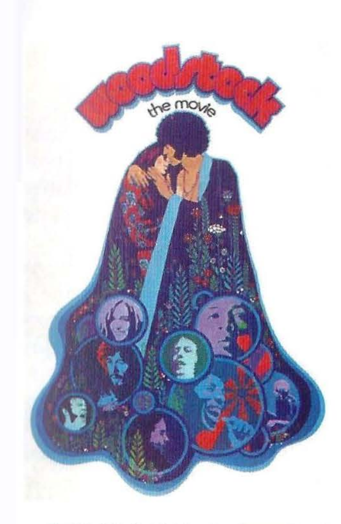
Cuando la película termina, nada ni nadie resulta ser lo que se pensaba. El guión de David Cammell y la cámara de Nicolas Roeg mantienen el todo desarticulado mediante la distorsionada lógica de las drogas e incluso por el montaje, intencionadamente confuso, salpicado de sobrecogedores estallidos de violencia.

Las frecuentes alucinaciones que provoca el consumo de drogas llevan *Performance* hacia su alucinante conclusión, donde arte e identidad se entrecruzan y la línea entre fantasía y realidad se desdibuja definitivamente. **JKI**





Woodstock Michael Wadleigh, 1970



EE.UU. (Wadleigh-Maurice, Warner Bros.), 184 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Bob Maurice
Fotografía Don Lenzer, David Myers, Richard Pearce, Michael Wadleigh, Al Wertheimer
Música Sly Stone, Jimi Hendrix, John Lennon y Paul McCartney, Joni Mitchell, Alan Wilson
Intérpretes Richie Havens, Joan Baez, Roger Daltrey, John Entwistle, Keith Moon, Pete Townshend, Joe Cocker, Country Joe McDonald, Arlo Guthrie, David Crosby, Graham Nash, Stephen Stills, Alvin Lee, John Sebastian, Carlos Santana, Sly Stone, Jimi Hendrix, 10 Years After, Richard Alvarez, Lennie Baker, Jon Bauman, Canned Heat, Jack Casady, Chick Churchill, Johnny Contardo, Crosby Stills Nash & Young, Spencer Dryden, Lawrence Ferlinghetti, Jerry Garcia, Bill Graham, Frederick Greene, Bob Harvey, Bob Hite, Jefferson Airplane, Janis Joplin, Jorma Kaukonen, Michael Lang, Ric Lee, Leo Lyons, Jocko Marcellino, Hugh Romney, Sha-Na-Na, Group, Screamin Scott' Simon, Grace Slick, The Who, Johnny Winter, Max Yasgur, Donald York, Swami Satchidananda, Sidney Westerfield
Oscar Bob Maurice (documental)
Nominaciones al Oscar Thelma Schoonmaker (montaje), Dan Wallin, Larry Johnson (sonido)

i

El concierto fue un desastre financiero para sus promotores, que no supieron invertir en las lucrativas posibilidades del filme y de la banda sonora.

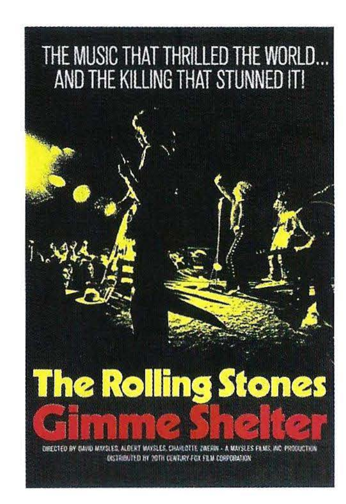
La generación de los sesenta se estrelló de cabeza contra el idealismo todavía no puesto a prueba y las presiones de la realidad práctica, cuando los últimos miembros del Baby Boom alcanzaron la mayoría de edad a finales de la década. A partir de ese momento, Estados Unidos se vio inmerso en diversos conflictos generacionales.

El verano de 1969 fue un momento crucial, así como un repliegue temporal. Si bien los miembros del Baby Boom ya se habían dividido en facciones que perseguían toda una gama de valores culturales, desde el patriotismo más estricto hasta las drogas alucinógenas, se necesitaba una piedra angular para comunicar el espíritu fracturado de la inocencia en la cúspide de la experiencia. Los tres días del Festival de Arte y Música de Woodstock celebrado en Bethel (Nueva Jersey), aportó ese signo de puntuación y se convirtió en esa piedra angular histórica. Desde entonces, su valor cultural ha servido para vender bebidas no alcohólicas y nuevos actos musicales, aunque continúa siendo el espejo en el que se exhibe el estado de la juventud de los sesenta, en un destello fugaz de celebraciones y canciones.

Tal como capta el documentalista Michael Wadleigh, que empleó, entre otros, a Martin Scorsese, George Lucas y Thelma Schoonmaker en la película, los planes mejor trazados de los promotores del concierto de Woodstock se van al garete ante la realidad del acontecimiento. Situado en una dehesa algo distante de los centros urbanos de la costa este, y con pocas carreteras de acceso, una tormenta transforma los campos de Woodstock en un gran barrizal. Los asistentes al recital llegan a millares, muchos más de los calculados en un principio, con el fin de ver y escuchar a los mejores intérpretes de R&B, folk y funk. Pese a la inundación y las incomodidades, se convierten en el público masivo musical más famoso, en un acontecimiento casi sin parangón.

Que el recital perdiera dinero es una nota interesante a pie de página. Pese a esto, posteriores generaciones consideran Woodstock el recital de rock al aire libre por excelencia. La música, la atmósfera, la mitología, simbolizan todo lo que se perdió en los setenta y el resultante Baby Boomlet. La idea queda plasmada con fuerza en el brillante montaje del director, de casi cuatro horas, imitado desde entonces por innumerables películas y espectáculos musicales. La técnica de la pantalla dividida, la grabación en sonido estereofónico, la cobertura simultánea y múltiple de los acontecimientos, así como el punto de vista objetivo, llenan la pantalla de observaciones muy precisas. Además, la actitud del reportaje contribuye a aumentar el valor de la película como documento de la época, sin imponer el punto de vista del autor, sino contemplando con asombro lo que ahora está perdido pero fue gloriosamente cierto.

Hay viñetas centradas en los asistentes al espectáculo, soportando las incomodidades, y de los lugareños que reaccionan a las oleadas de forasteros que invaden su pueblo. Ácido de mala calidad se abre paso entre la multitud. Se suceden las propuestas de matrimonio. Se transporta comida por aire para contribuir a paliar el estado de emergencia. La gente se despelota, limpia retretes, fuma hierba, sonríe y duerme, todo entre actuaciones de primera, con una gran sesión acústica de Crosby, Stills y Nash, una aparición de Janis Joplin o un riff de Santana. **GC-Q**



EE.UU. (Maysles Films), 91 min, color
Idioma inglés
Producción Ronald Schneider
Fotografía Ron Dorfman, George Lucas, Albert Maysles, David Maysles, McKinney
Música Mick Jagger, Keith Richards, The Rolling Stones
Intérpretes Mick Jagger, Keith Richards, Mick Taylor, Charlie Watts, Bill Wyman, Marty Balin, Melvin Belli, Dick Carter, Jerry Garcia, Meredith Hunter, Paul Kantner, Michael Lang, Phil Lesh, Ronald Schneider, Grace Slick, Ike Turner, Tina Turner, Bob Weir

«Creo que se ha roto un botón de mis pantalones... No querréis que se me caigan los pantalones, ¿verdad?»

Mick Jagger

i

George Lucas trabajó como cámara en la película, aunque sus imágenes no fueron utilizadas.

Gimme Shelter

Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970

Los documentales de rock son por lo general bastante prosaicos, en el mejor de los casos buenas y extensas películas promoción de sus protagonistas, y en el peor, videoclips demasiado largos con malas entrevistas. Existen nobles excepciones, la más famosa el documental de D.A. Pennebaker sobre Bob Dylan *Don't look back*, pero incluso ésta es solo un diario embellecido, un personaje de estudio creado para mayor lucimiento del protagonista. El documental de rock más alarmante y satisfactorio que se ha filmado es sin duda *Gimme Shelter*, de los hermanos Maysles, estrenado en 1970, que recoge la gira de 1969 de los Rolling Stones por Estados Unidos.

Gimme Shelter es un desgarrador y estimulante comentario social y puro rock and roll al mismo tiempo por su estructura narrativa, parcialmente impuesta más que realista, y su clímax, el desastroso y trágico concierto gratuito en la autopista de Altamont del 6 de diciembre de 1969. El inicio de la película, bastante convencional, es la actuación de los Rolling en el Madison Square Garden, pero unos meses después se traslada a una sala de montaje, donde la banda escucha por la radio las noticias sobre la tragedia de Altamont. Se trata de una narración producto de la fe de Albert y David Maysles (y de la editora/codirectora Charlotte Zwerin) en el Cine Directo, que emplea técnicas del cine de ficción y las aplica en trabajos de no ficción. En este caso se reedita el concierto de Altamont y se consigue mayor tensión dramática. Los defensores del realismo pueden argumentar que el asesinato del espectador negro Meredith Hunter sucede cuando suena otra canción los Rolling, pero los Maysles querían dramatismo en su montaje, no una fiel relación de los hechos en la historia del rock. Las últimas secuencias muestran a los Rolling Stones viendo el asesinato (cometido por uno de los Ángeles del Infierno contratados por la banda para mantener la «seguridad») en la sala de montaje. Es un momento único, unas estrellas del rock enfrentadas a las consecuencias de sus acciones.

La película contribuyó a sellar la imagen de los Stones como figuras malditas del rock y como broche negativo de la década de los sesenta. Se sugería, por un lado, que la contracultura se componía de un puñado de colocados que consideraban el asesinato un «mal viaje» y, por otro, que el sueño de los 60 había terminado para siempre. Eso tal vez sea discutible, pero la fuerza y el dramatismo de este documental, no. **KK**



El jardín de los Finzi-Contini Vittorio De Sica, 1970
Il giardino dei Finzi-Contini

Italia/República Federal de Alemania (CCC Filmkunst, Documento), 94 min, eastmancolor
Idioma italiano
Producción Artur Brauner, Arthur Cohn, Gianni Hecht Lucari
Guión Vittorio Bonicelli, basado en la novela de Giorgio Bassani
Fotografía Ennio Guarnieri
Música Bill Conti, Manuel De Sica
Intérpretes Lino Capolicchio, Dominique Sanda, Fabio Testi, Romolo Valli, Helmut Berger, Camillo Cesarei, Inna Alexeieff, Katina Morisani, Barbara Pilavin, Michael Berger, Ettore Geri
Oscar Italia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Ugo Pirro, Vittorio Bonicelli (guión)
Festival de Berlín Vittorio De Sica (Oso de Oro, premio Otto Dibelius a la película)

El jardín de los Finzi-Contini, de Vittorio de Sica, significó el regreso internacional de un director que nunca había dejado de trabajar, pero cuya estrella había declinado desde los días de las obras maestras del neorrealismo como *Umberto D* (1952). La historia, basada en la novela de Giorgio Bassani sobre la lenta adaptación de los judíos italianos a la opresión fascista, conquistó al público de la década de 1970, que apreciaba el resurgimiento de los temas histórico-políticos en el cine de arte y ensayo.

La historia mantiene su línea trágica hasta el final como una sombra oscura que se cierne sobre los personajes mientras ellos disfrutan, ajenos a todo, de sus últimas jaranas. Las hermosas y jóvenes criaturas que se reúnen en su paraíso de alta burguesía están atrapadas en una desdichada red de deseos no correspondidos: nadie, heterosexual o gay, es correspondido por la persona a quien quiere.

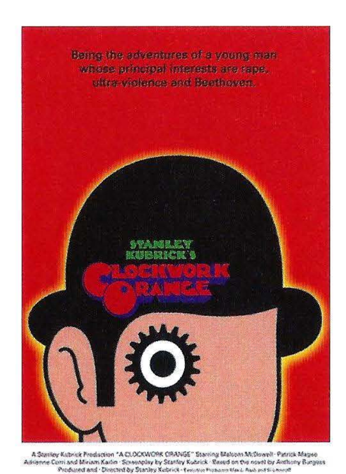
Estilísticamente, la película no es ninguna obra maestra, pero cobra vida en los momentos en que De Sica enfoca en primer plano a sus glamurosas estrellas (sobre todo Dominique Sanda y Helmut Berger) observando el furtivo movimiento de unos ojos conmovedoramente expresivos. *El jardín de los Finzi-Contini* es una profunda y conmovedora parábola sobre la interrelación del drama político y el personal, del drama privado y el público. La intrusión de la tragedia social convierte las palpitaciones románticas en algo unas veces mezquino, y otras desesperado, absurdo y mordaz. **AM**

Harry el sucio Don Siegel, 1971
Dirty Harry

EE.UU. (Malpaso, Warner Bros), 102 min
Idioma inglés
Producción Don Siegel
Guión Harry Julian Fink, Rita M. Fink, Dean Riesner
Fotografía Bruce Surtees
Música Lalo Schifrin
Intérpretes Clint Eastwood, Harry Guardino, Reni Santoni, John Vernon, Andrew Robinson, John Larch, John Mitchum, Mae Mercer, Lyn Edgington, Ruth Kobart, Woodrow Parfrey, Josef Sommer, William Paterson, James Nolan, Maurice Argent

Una de las películas policíacas más influyentes y controvertidas jamás filmadas, *Harry el sucio* es una extraña mezcla de lo simple y lo complicado. Los personajes, sobre todo el superpolicía Harry Callahan (Clint Eastwood) y el superpsicópata Scorpio (Andy Robinson), son vívidas e hiperbólicas caricaturas. Ganan definición, y no a través de la profundidad psicológica y sus matices, sino a través de la interacción con los entornos intrincados y ricamente articulados de la película.

Explotando de manera brillante los exteriores de San Francisco, el director Don Siegel introduce el motivo alto-bajo en las primeras tomas y luego el zoom retrocede y se fija en una mujer que nada en una piscina de color azul cielo en lo alto de una azotea, mientras un francotirador le dispara desde la azotea de un edificio aún más alto. A partir de entonces, la película sube y baja como el oleaje y delinea una metrópoli de múltiples niveles donde un precario Cielo de la Ciudad de helicópteros, cerros, tejados, torres de cristal y la niebla persistente se ciernen sobre un primitivo mundo inferior de madrigueras, túneles, callejones y presas. Lejos de ser solamente un telón de fondo para la acción, este formidable laberinto moldea y pone a prueba a los personajes mientras se abren camino con dificultad a través de él. Así lo demuestra la secuencia en la que Scorpio hace ir a Harry de un extremo a otro de la ciudad como parte de un plan evasivo para recibir el pago de un rescate. **MR**



GB (Hawk, Polaris, Warner Bros), 137 min, b/n/color
Idioma inglés
Producción Stanley Kubrick
Guión Stanley Kubrick, basado en la novela de Anthony Burgess
Fotografía John Alcott
Música Nacio Herb Brown, Walter Carlos, Rachel Elkind, Edward Elgar, Gioacchino Rossini, Ludwig van Beethoven, Henry Purcell, Nikolai Rimski-Korsakov
Intérpretes Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive, Adrienne Corri, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover, Miriam Karlin, James Marcus, Aubrey Morris, Godfrey Quigley, Sheila Raynor
Nominaciones al Oscar
Stanley Kubrick (mejor película), Stanley Kubrick (director), Stanley Kubrick (guión), William Butler (montaje)

«Creo que hoy en día sería imposible llevar este guión a un estudio e intentar lanzarlo...»

Malcolm McDowell, 2009

i
La serpiente de Alex fue introducida en el guión cuando Kubrick se enteró de que McDowell tenía miedo a los reptiles.

La naranja mecánica Stanley Kubrick, 1971

A Clockwork Orange

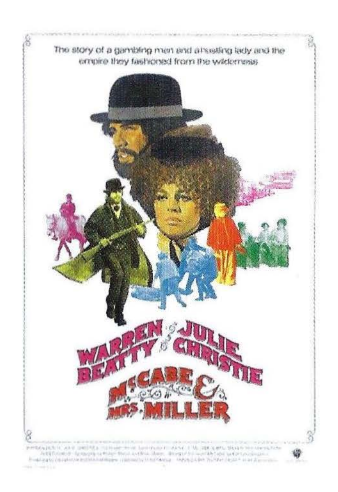
Es la película más controvertida de Stanley Kubrick, una fábula social de ciencia ficción realizada en 1971. Fue retirada de la distribución en Gran Bretaña por el mismo director durante casi treinta años a pesar de su buena aunque muy criticada acogida inicial. Y reapareció, envuelta en misticismo, poco después de su muerte. *La naranja mecánica* sigue siendo electrizante, una audaz traducción al lenguaje del cine de la distópica novela de Burgess, que también había sido acogida con una mezcla de escándalo y alabanza en 1959, y que siempre se había creído inadaptable al cine.

El sabelotodo delincuente Alex de Large (Malcom McDowell) encuentra placer en la pornografía, en Beethoven y en liderar su banda de drugos. Con bombín y mono de trabajo blanco (que incluye a un Warren Clark con cara de niño) y hablando en un argot distintivo, un híbrido entre el ruso y el cockney londinense, despliegan febriles e intensos ataques de ultraviolencia. La escena más inquietante de los primeros veinte minutos de la película volverá a atormentar a Alex una vez indefenso. Entran a la fuerza en una lujosa casa futurista, dejan lisiado al marido (Patrick Magee) y violan a la esposa (Adrienne Corri), Alex berrea «Cantando bajo la lluvia» y asesta brutales patadas con sus botas Doc Martens (periódicamente de moda) al ritmo de la canción. Aunque es curioso que la violación se recuerde como particularmente repulsiva, Kubrick aparta la cámara bruscamente del sufrimiento de la mujer en el momento que Alex corta el ceñido jersey rojo de ella. Otra incursión en busca de emociones culmina con el golpe de Alex sobre la cabeza de una mujer con una gigantesca escultura fálica. Finalmente será detenido.

La brutalidad institucionalizada resulta en el castigo de Alex, y su «rehabilitación» lo transforma en una víctima cobarde y rastrera, tan aterradora como en las fechorías de los drugos. Esta mordaz sátira de la hipocresía de la sociedad y su corrupción y sadismo da mucho que pensar. Buscando la manera de salir de la cárcel, Alex se ofrece voluntario para una terapia experimental de aversión instrumentalizada por algunos políticos y se ve sometido a una brutal cura behaviorista —sujeto con correas, con los ojos abiertos a la fuerza— que suprime sus tendencias violentas pero le despoja de su humanidad esencial. Incapaz de hacer mal, se convierte en un individuo debilitado. De nuevo en el mundo, no disfruta de su libertad. Sus antiguos camaradas de fechorías se han convertido, irónicamente, en policías, y recibe un hilarante y turbador castigo en el encuentro con una de sus víctimas.

La demoledora visión de Kubrick de un futuro no tan lejano ha quedado ridículamente desfasada en algunos detalles (los discos de vinilo, la máquina de escribir IBM de Alex), y la violencia por la que fue tan castigada en el momento de su estreno es discreta según los estándares viscerales contemporáneos. Pero la historia de los incurables patanes que alivian su aburrimiento entregándose a la violencia gratuita es escalofriantemente actual, como lo es el tema capital de la película: la fragilidad de la individualidad y de los derechos de la persona cuando no se conforma a los deseos del Estado. *La naranja mecánica* mantiene mucha más potencia que sus muchos descarados descendientes. **AE**





EE.UU. (Warner Bros.), 120 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Mitchell Brower, Robert Eggenweiler, David Foster,
Guión Robert Altman, Brian McKay, Edmund Naughton
Fotografía Vilmos Zsigmond
Música Leonard Cohen
Intérpretes Warren Beatty, Julie Christie, Rene Auberjonois, William Devane, John Schuck, Corey Fischer, Bert Remsen, Shelley Duvall, Keith Carradine, Michael Murphy, Antony Holland, Hugh Millais, Manfred Schulz, Jace Van Der Veen, Jackie Crossland
Nominaciones al Oscar
Julie Christie (actriz)

«Si no es el mejor western jamás rodado, Los vividores *podría ser la representación más auténtica de la vida salvaje en pantalla.»*

Ed Gonzalez,
***Slant Magazine*, 2002**

i

Altman se decantó en un principio por Elliot Gould para el papel de McCabe, pero el estudio se negó.

Los vividores Robert Altman, 1971

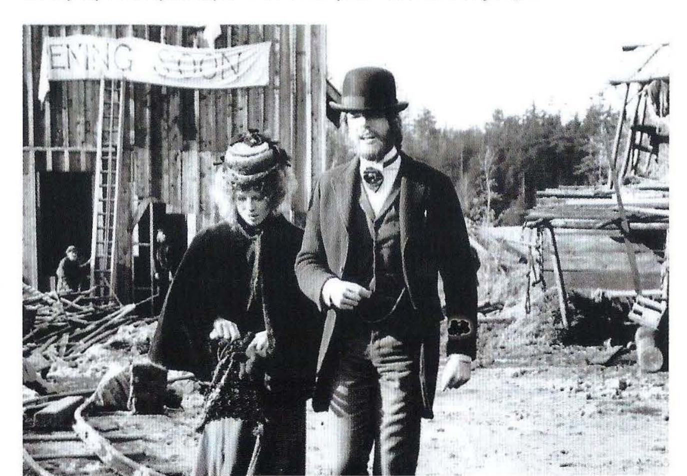
McCabe and Mrs. Miller

En la década de 1970, en la cumbre de su poder, el director Robert Altman parecía capaz de cualquier cosa. *Los vividores*, rodada entre los filmes *M*A*S*H* y *Nashville*, es algo especial, un cuento elegíaco sobre el viejo Oeste imbuido de un sentido contemporáneo de la aventura cinematográfica.

La historia, se desarrolla en la costa noroccidental del Pacífico a principios del siglo xx, y presenta como protagonista a un tranquilo Warren Beatty como el fanfarrón del título, un hombre cobarde pero carismático que, gracias a la suerte, ha alcanzado una posición de poder. Pero la naturaleza del país está cambiando y Beatty no anticipa las violentas e inevitables consecuencias del progreso, a pesar de sus fantasías narcisistas.

Para captar la atmósfera de las viejas fotografías Vilmos Zsigmond expuso la película al flash, lo que dio como resultado la densa bruma que se cierne sobre las imágenes. Otra brillante decisión fue la elección de Leonard Cohen para la anacrónica banda sonora de la película, pues la melancólica música folk del cantautor se adapta perfectamente a la atmósfera sombría y tenue del paisaje nevado. Pero lo más acertado fue seguramente elegir a Julie Christie para el papel de madam adicta al opio, como una presencia fantasmal que anuncia desgracias en el porvenir. La actriz le da al personaje una cualidad etérea que contrasta con la actuación realista de Beatty como un bufón barbudo embutido en un abrigo de piel.

El filme se lamenta por la desaparición del viejo Oeste y señala el fértil inicio del renacimiento cinematográfico de la década de 1970. Abunda en una sorprendente imaginería que se suma al trabajo itinerante de la cámara de Altman. Pero el ejercicio rezuma tristeza. Progreso y capitalismo van de la mano, y no siempre para bien. La floreciente ciudad fronteriza atrae a trabajadores y luego a personas de pro, pero su esfuerzo y su proyección no significan nada para unos hombres que quieren hacerse con ella. La imagen que Altman da de Estados Unidos como experimento del darwinismo (acelerado por las pistolas) tal vez parezca cínica, pero los efectos visuales confieren a la película una tristeza palpable que suplanta a cualquier otro mensaje. **JKI**



Le chagrin et la pitié Marcel Ophüls, 1971

Francia/República Federal de Alemania/ Suiza (NDR, Télévision Rencontre, TSR), 262 min, b/n
Idioma francés, alemán, inglés
Producción André Harris, Alain de Sedouy
Guión André Harris, Marcel Ophüls
Fotografía André Gazut, Jürgen Thieme
Intérpretes Georges Bidault, Matheus Bleibinger, Charles Braun, Maurice Buckmaster, Emile Coulaudon, Emmanuel d'Astier de la Vigerie, René de Chambrun, Anthony Eden, Marcel Ophüls, Denis Rake, Henri Rochat, Paul Schmidt, Mme. Solange, Edward Spears, Helmut Tausend, Roger Tounze, Marcel Verdier
Nominaciones al Oscar Marcel Ophüls (mejor documental)

Durante más de veinte años, la sociedad francesa se mostró renuente a examinar las cuestiones morales suscitadas por la ocupación alemana, pero los graves disturbios de mayo del 68 dieron como resultado una mentalidad más abierta. El documental de Marcel Ophüls *Le chagrin et la pitié* se centra en los sucesos acaecidos en el pueblo de Clermont-Ferrand. Aunque inicialmente contó con el apoyo de la televisión nacional francesa, Ophüls no obtuvo el permiso para emitirla. La película tuvo que proyectarse en las salas de arte y ensayo y rápidamente se convirtió en la producción más controvertida del año. Luego llegó su distribución internacional y esta grabación de cuatro horas de duración, recuerdo de los supervivientes del período, con metraje de archivo intercalado, se convirtió en uno de los documentales más aclamados del cine.

Ophüls eligió un pueblo de la zona libre de la Francia de Vichy para explorar el modus operandi del gobierno colaboracionista. Entre sus informantes se contaban lo mismo miembros de la nobleza que campesinos o soldados alemanes, y aparecen fotografiados con sus medallas. Con un mínimo de narración y de generalizaciones distorsionadoras, *Le chagrin et la pitié* capta las ambigüedades y contradicciones de ese período. El sentido de la película es, con todo, *le chagrin* (tristeza pero también vergüenza) de su título, que establecen las insistentes preguntas del entrevistador, las mentiras o distorsiones evidentes según el testimonio y las reacciones naturales de los entrevistados a las preguntas difíciles o bochornosas. **RBP**

Un mundo de fantasía Mel Stuart, 1971
Willy Wonka and the Chocolate Factory

EE.UU. (David L. Wolper, Quaker Oats, Warner Bros.), 100 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Stan Margulies, David L. Wolper
Guión Roald Dahl, de su novela *Charlie y la fábrica de chocolate*
Fotografía Arthur Ibbetson
Música Leslie Bricusse, Anthony Newley
Intérpretes Gene Wilder, Jack Albertson, Peter Ostrum, Roy Kinnear, Julie Dawn Cole, Leonard Stone, Denise Nickerson, Nora Denney, Paris Themmen, Ursula Reit, Michael Bollner, Diana Sowle, Aubrey Woods, David Battley, Günter Meisner
Nominaciones al Oscar Leslie Bricusse, Anthony Newley, Walter Scharf (banda sonora)

Aunque la mayoría de las películas infantiles son edulcoradas, si no idiotas, la adaptación de Mel Stuart de la popular novela infantil de Roald Dahl es una feliz excepción. *Un mundo de fantasía* es una comedia negra juvenil repleta de flashes visuales, canciones pegadizas y una sobresaliente actuación de Gene Wilder como el personaje que da título a la película, que se precia de ser el mejor fabricante de caramelos del mundo.

Wonka ha escondido cinco entradas doradas en sus barritas de caramelo y quienes las encuentren ganarán una visita a la fábrica y recibirán un surtido de dulces durante toda la vida. La fábrica ofrece una galería de maravillas, incluyendo un río de chocolate. Pero los ganadores tendrán que obedecer las difíciles y caprichosas normas de Wonka. El propósito del ejercicio es identificar al único niño que es verdaderamente honrado (que resulta ser el más díscolo y encantador del grupo). Su recompensa es convertirse en el heredero de la fábrica de Wonka; un día será él el fabricante de chocolate y su deber consistirá en proporcionar dulces a los niños, pero también un adecuado rito de pasaje al mundo adulto. Como *El mago de Oz* (1939), *Un mundo de fantasía* está lleno de criaturas extrañas, decorados artificiales y animados números musicales. Una película para entretener a los jóvenes y dar que pensar a sus mayores. **RBP**

Los demonios Ken Russell, 1971
The Devils

GB (Warner Bros.) 111 min, tecnicolor
Producción Ken Russell, Robert H. Solo
Guión Ken Russell
Fotografía David Watkin
Música Peter Maxwell Davis
Intérpretes Oliver Reed, Vanessa Redgrave, Dudley Sutton, Max Adrian, Gemma Jones, Murray Melvin, Michael Gothard, Georgina Hale, Brian Murphy, Christopher Logue, Graham Armitage, John Woodvine

La cinta de Ken Russell («mi más, bueno, mi único filme político», insistía) se inspiró en la novela de Aldous Huxley *Los demonios de Loudun*. En la década de 1630, Luis XIII de Francia estaba derribando las fortificaciones de toda ciudad que se atreviera a desafiar su poder. Loudun resistía al mando de su párroco, el padre Urbain Grandier. En aquel momento, las monjas de un convento de ursulinas empezaron a mostrar signos de histeria, paseándose desnudas y gritando que Grandier las había seducido con la ayuda de los demonios. Grandier fue juzgado, declarado culpable y quemado vivo. Las murallas fueron demolidas.

Para Russell, la mezcla de religión, sexo y política era un cóctel irresistible. Como Grandier, Oliver Reed despliega la mejor interpretación de su carrera, deslizándose entre el libertinaje más ostentoso y la ternura que le inspira su amor por la viuda Madeleine (Gemma Jones), mientras las sombras del destino se ciernen sobre él. Vanessa Redgrave es el contrapunto de Reed en la figura de la jorobada hermana Juana de los Ángeles, quien se vengará cumplidamente sobre el cadáver del párroco.

El filme provocó un escándalo; los censores británicos y estadounidenses exigieron profundos cortes, y la productora, Warner Bros., quedó horrorizada por el resultado, insistiendo en una versión más light. Hoy en día se muestra bastante menos provocadora, y la exuberancia visual de Russell se acomoda a la perfección a esta sensacional trama de nudismo, masturbación, blasfemia, tortura y oscuras argucias políticas. **PK**

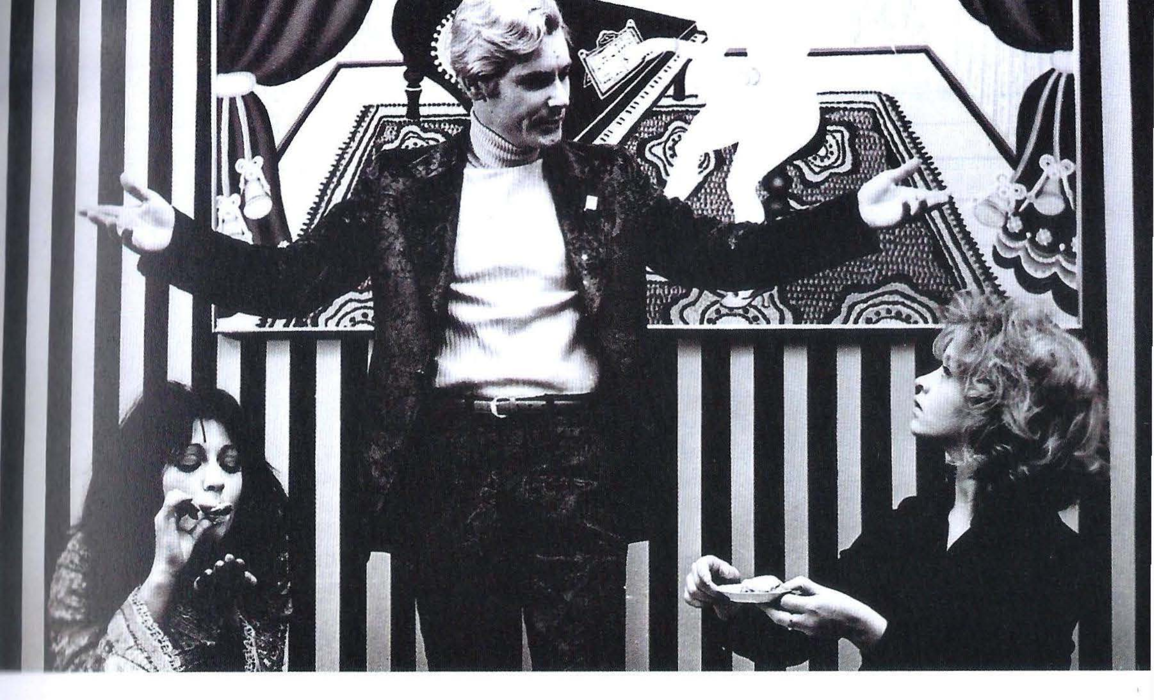
El hombre sin fronteras Peter Fonda, 1971
The Hired Hand

EE.UU. (Universal Pictures) 92 min, color
Producción William Hayward, Stanley A. Weiss, Frank Mazzola (restaurada en 2002)
Guión Alan Sharp
Fotografía Vilmos Zsigmond
Música Bruce Langhorne
Intérpretes Peter Fonda, Warren Oates, Verna Bloom, Robert Pratt, Severn Darden

Tras el éxito demoledor de *Buscando mi destino* (1969), Peter Fonda recibió el visto bueno de la Universal para dirigir cualquier proyecto que se le ocurriera. El resultado fue el primero de los tres filmes dirigidos por Fonda, *El hombre sin fronteras*, un western elegíaco e infravalorado cuya validez cinematográfica quedó de manifiesto con la restauración llevada a cabo en 2002.

En busca de una vida mejor, Harry (Fonda) y su buen amigo Archie (Warren Oats) atraviesan juntos las llanuras de América. Pero Harry se cansa de esa existencia nómada y decide volver a casa con su esposa, Hannah (Verna Bloom) a la que había abandonado muchos años atrás. Hannah se muestra esquiva en un principio, obligándole a dormir en el establo y contratándolo como peón. Tras reconocer la existencia de otros amantes, el romance entre ambos se reanuda. Es entonces cuando Harry se entera de que Archie tiene problemas en una sórdida población, y tendrá que escoger.

La acción va cediendo paso a un tono más melancólico, apoyándose en un excelente trío de actores, en la sorprendente fotografía de Vilmos Zsigmond y en sus radicales mensajes feministas. Con una banda sonora a cargo del colaborador de Dylan Bruce Langhorne, la toma final en la que Hannah acepta la pérdida y la soledad es uno de los epílogos visuales más logrados del género. **JWo**



Los misterios del organismo Dusan Makavejev, 1971

W.R.: Misterije organizma

Yugoslavia/República Federal de Alemania (Neoplanta, Telepool), 85 min, b/n
Idioma serbocroata
Guión Dusan Makavejev
Fotografía Aleksandar Petkovic, Predrag Popovic
Música Bojana Marijan
Intérpretes Miodrag Andric, Jim Buckley, Jackie Curtis, Betty Dodson, Milena Dravic, Nancy Godfrey, Dragoljub Ivkov, Milan Jelic, Jagoda Kaloper, Tuli Kupferberg, Zivka Matic, Nikola Milic, Zoran Radmilovic, Wilhelm Reich, Ivica Vidovic
Festival de Berlín Dusan Makavejev (premio FIPRESCI-mención especial, premio Interfilm, recomendación del fórum del nuevo cine)

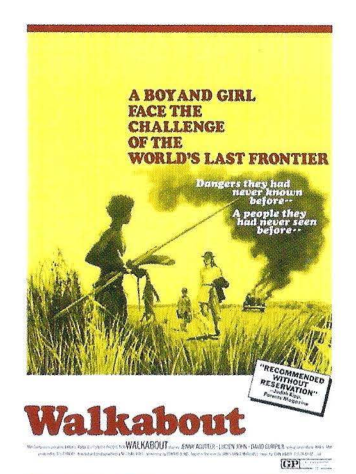
Los misterios del organismo es la película más críticamente aclamada del director yugoslavo Dusan Makavejev. Se trata de una parodia magníficamente obscena de la política y las costumbres de la época de la Guerra Fría. Narra la historia de tres culturas contrapuestas en las postrimerías de la década de 1960: el anticuado comunismo al estilo soviético, el floreciente militarismo estadounidense y los revolucionarios sexuales cuyos valores chocan con los dos anteriores.

Estas culturas son exploradas mediante relatos entrelazados cuya yuxtaposición es, a ratos, completamente estúpida o absolutamente inquietante. Uno de ellos es una mirada documental a la vida del psiquiatra radical Wilhelm Reich, que se alterna con una delirante parodia de ficción de la Yugoslavia comunista. Milena, una feminista comunista sexualmente liberada, intenta seducir a un anticuado «artista del pueblo» ruso. Entre tanto, seguimos al cantante de The Fugs, Tuli Kupferberg, en un recorrido por Manhattan. Makavejev inserta metraje de Stalin procedente de una película de propaganda soviética de 1946, y continúa con secuencias médicas de pacientes en terapia de electroshock.

El efecto acumulativo de los fragmentos de las historias produce la creciente sensación de que el mundo está sumido en el caos porque la política intenta —en vano— constreñir el deseo sexual. *Los misterios del organismo* tal vez sea el único documental *slapstick* vanguardista comunista sobre el juego sexual. Solamente por eso vale la pena verla. **AN**

i

La banda sonora de *Los misterios del organismo* era impactante, e incluía el tema «Kill for Peace», del grupo de protesta neoyorquino The Fugs.



GB (Fox, Litvinoff), 95 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Si Litvinoff, Max L. Raab
Guión Edward Bond, basado en la novela de James Vance Marshall
Fotografía Nicolas Roeg
Música John Barry, Warren Marley, Billy Mitchell, Rod Stewart, Karlheinz Stockhausen
Intérpretes Jenny Agutter, Luc Roeg, David Gulpilil, John Meillon, Robert McDarra, Peter Carver, John Illingsworth, Hilary Bamberger, Barry Donnelly, Noeline Brown, Carlo Manchini
Festival de Cannes Nicolas Roeg (nominación a la Palma de Oro)

«La gente suele observar las cosas con una mente abierta. Quiero que perciban de una forma emocional, pero sin planificar cómo llegar hasta ahí.»

Nicolas Roeg, 2005

i

El guión de Edward Bond consistía en apenas quince páginas de notas manuscritas.

Walkabout Nicolas Roeg, 1971

La segunda película de Nicolas Roeg como director (y su primer esfuerzo en solitario) es engañosamente simple: tocado con un sombrero hongo, un oficinista (John Meillon) va hasta el corazón de las tierras hueras del centro de Australia en compañía de su hija de dieciséis años (Jenny Agutter) y de su hijo aún más joven (Luc Roeg). El padre se pega un tiro y los hermanos quedan abandonados a su suerte en el desierto. En una charca medio seca, encuentran a un joven aborigen (David Gulpilil) que lleva a cabo su «paseo», un tiempo en el que permanece separado de su tribu y debe comunicarse con la naturaleza. La temporada que los chicos de la ciudad pasan en el desierto también se convierte para ellos en una suerte de paseo durante el cual aprenderán algo que quedará silenciado cuando regresen a su vida, dejando atrás una devastación que solo el aborigen condenado comprende.

Walkabout es un filme profundo, pero también esquivo. Continuamente lo fuerza a uno a pensar por sí mismo o a aceptar que algunos misterios nunca deberían ser desentrañados. La historia comienza y termina con unos suicidios que no entendemos por falta de información. Si se rodara de nuevo de manera convencional, el filme estaría lleno de los excitantes peligros del desierto y, al estilo de *El lago azul*, la historia de amor entre la señorita reprimida y el chico salvaje, pero Roeg se decanta por un enfoque más elíptico y enigmático. Arteros flashes cinematográficos, escenas como notas a pie de página, ofrecen un contraste entre «civilización» y comportamiento salvaje —como aquella en que Gulpilil aporrea y caza un canguro frente a la imagen del cuchillo de un carnicero que corta impersonalmente trozos de carne—. Todo ello se combina con el metraje documental de saurios e insectos.

Las habilidades que suelen asociarse con la interpretación no son necesarias, y Roeg asignó dos de los papeles principales a personas que no habían actuado nunca, el aborigen Gulpilil —más tarde un habitual en el cine australiano (*La última ola* y *Cocodrilo Dundee*) y su propio hijo, Luc. *Walkabout* pervive en las fantasías de una generación gracias a Agutter cuando se pone y se quita el uniforme de la escuela (hay una famosa escena en la que nada desnuda); la actriz abandona la imagen recatada que representa en la serie de televisión *Los chicos del ferrocarril* y se mete en la piel sorprendentemente sensual de la chica que se lleva un recuerdo de algo que nunca sucedió cuando vuelve a la ciudad. **KN**





EE.UU. (Gus, Warner Bros.), 114 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción C. Kenneth Deland, David Lange, Alan J. Pakula
Guión Andy Lewis, Dave Lewis
Fotografía Gordon Willis
Música Michael Small
Intérpretes Jane Fonda, Donald Sutherland, Charles Cioffi, Roy Scheider, Dorothy Tristan, Rita Gam, Nathan George, Vivian Nathan, Morris Strassberg, Barry Snider, Betty Murray, Jane White, Shirley Stoler, Robert Milli, Anthony Holland
Oscar Jane Fonda (actriz)
Nominaciones al Oscar Andy Lewis, David P. Lewis (guión)

«Tras convivir con prostitutas durante una semana, le pedí a Alan Pakula que rescindiera mi contrato. Le dije "No puedo hacerlo. Coge a Faye Dunaway. Yo no puedo."»

Jane Fonda, 2011

i

El discurso de agradecimiento de Jane Fonda por el Oscar a la mejor actriz en *Klute* fue uno de los más breves de la historia del cine.

Klute Alan J. Pakula, 1971

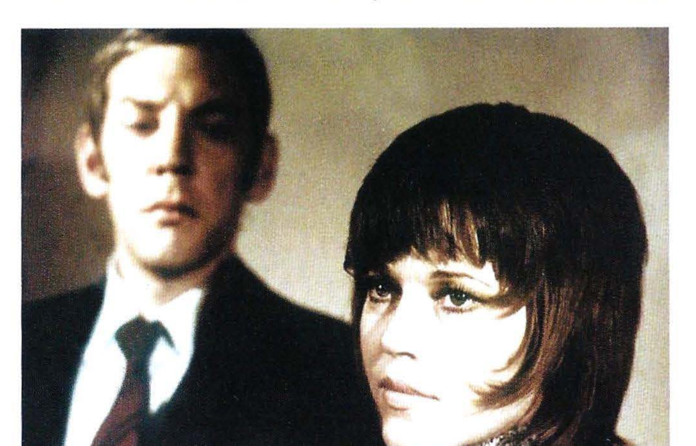
La susceptibilidad post Vietnam/Watergate del cine de la década de 1970 nunca fue más evidente que en el clásico del nuevo cine negro de Alan J. Pakula, *Klute*. El director nos hace conscientes de que vivimos en una era de vigilancia ya desde la fetichista conversación telefónica de los créditos de inicio. Este tema culminará de manera notable en la película de Francis Ford Coppola, *La conversación*. *Klute* es una película nada convencional, mezcla de thriller detectivesco y obra de personajes y estados de ánimo, llena de reflexiones sobre la decadencia urbana y de una claustrofóbica sensación de impotencia.

A pesar del título, es la historia de Bree Daniels (Jane Fonda) y su éxito radica en la compleja vida interior de la prostituta interpretada por Fonda, que no es ni la típica fulana con un corazón de oro ni una arpía. Este es el mejor trabajo de la carrera de Fonda. Bree quiere ser actriz y modelo, y el retrato que Pakula hace de Nueva York permite comprender que la protagonista necesite recurrir a ciertos trucos para sobrevivir, y que lo que hace es interpretar un papel más.

Entra en escena John Klute (Donald Sutherland), un detective de pueblo perplejo cuando se sumerge en las tripas del vicio y el fraude de Nueva York. Es un enigma para Bree, pues parece insensible a la corrupción. El investigador de recta moral que interpreta Sutherland la fascina hasta el punto de hacerlo penetrar en un mundo en el que nunca habría podido entrar por sí solo. En la línea de *Hardcore* (1979), de Paul Schrader, un inocente pueblerino es atraído a las sombras de la maldad urbana y acaba descubriendo que es patética. Pero le tiende la mano a un alma herida que ansía la salvación, aunque la relación entre ambos sea imposible.

Klute carece de suspense porque muy pronto conocemos la identidad del asesino. La dinámica entre los dos personajes principales es lo que sostiene la película. Lo mejor es sin duda la virtuosista actuación de Fonda y su capacidad de registrar tantos matices y contradicciones ante la cámara. La estética de Pakula se centra en el placer voyerista: cómo Bree se convierte en un antihéroe a medida que el miedo envuelve su mundo y cómo su máscara de dureza empieza a venirse abajo cuando, quizá por primera vez en su vida, tiene que confiar en un hombre.

En cuanto a Pakula, sus tres obras maestras (*Klute*, *El último testigo* y *Todos los hombres del presidente*) justifican su lugar entre los grandes directores de la década de 1970 o cualquier otra. Su estilo es único. **DDV**



Harold y Maude Hal Ashby, 1971

Harold and Maude

EE.UU. (Paramount), 91 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Colin Higgins, Mildred Lewis, Charles Mulvehill
Guión Colin Higgins
Fotografía John A. Alonzo
Música adaptada Cat Stevens, Johann Strauss, Piotr I. Chaikovski
Intérpretes Ruth Gordon, Bud Cort, Vivian Pickles, Cyril Cusack, Charles Tyner, Ellen Geer, Eric Christmas, G. Wood, Judy Engles, Shari Summers, Tom Skerritt, Susan Madigan, Ray K. Goman, Gordon Devol, Harvey Brumfield

«Mucha gente disfruta al estar muerta, pero no está muerta del todo; solo le da la espalda a la vida. Corre, date una oportunidad, lastímate incluso. Pero juega lo mejor que puedas.»

Maude (Ruth Gordon)

Actualmente, la etiqueta de «película de culto» es un truco publicitario para vender películas independientes o películas importantes que flirtean con distintas subculturas. Sin embargo, *Harold y Maude* lo es verdaderamente, pues combina el talento en la dirección del antes montador Hal Ashby con las excéntricas personalidades de sus principales actores, Bud Cort y Ruth Gordon. Cort, de veintiún años, acababa de interpretar su primer papel principal como el hijo obsesionado con volar en *El volar es para los pájaros* (1970), de Robert Altman. La ex guionista Gordon, de setenta y seis años, tenía una serie de papeles secundarios memorables tras de sí en la década de 1960, el más conocido la bruja de Manhattan de *La semilla del diablo* (1968), de Roman Polanski, premiado con un Oscar. En *Harold y Maude*, la peculiar química entre ambos los convirtió en una pareja romántica simpática e inolvidable que desafía los tabús de la juventud, la vejez, el sexo, la muerte y la felicidad.

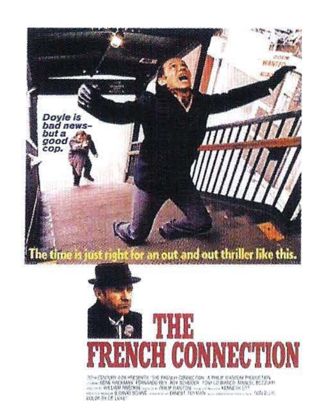
Quizá lo más interesante sea que este desafío no es una simple pose de la contracultura contra la tradicional sociedad patriarcal, sino que embiste aún más agresivamente contra el inconformismo juvenil de la época. Consigue este efecto invirtiendo el concepto de los años 60 de la juventud como fuerza vital y rompedora de moldes, opuesta a la inevitable muerte física y espiritual que afecta a cuantos pasan de los treinta años. Aquí, el joven y rico Harold es un cadáver viviente debido a su incapacidad de liberarse de una fijación edípica con su gélida madre (Vivian Pickles), cuya atención trata de llamar en vano a través de una serie de hilarantes intentos de suicidio. Solo cuando conoce a la anciana pero anárquica Maude vuelve a la vida. El miedo de Harold a vivir se equipara al miedo a crecer y envejecer. Por su parte, Maude no teme a la muerte, pues es una superviviente de los campos de concentración nazis (lo que se descubre gracias al fugaz plano del número tatuado del brazo). Al final de la película comprendemos que la anhela.

Irónicamente, esta extraña historia de amor nace del hábito de asistir a funerales compartido por los dos personajes, cosa que produce —por distintas razones, como se desliga— un efecto terapéutico en ambos. Y es meritorio que Ashby no la haya convertido en una historia sentimental de amistad platónica donde la anciana proporcionara al temerario joven lecciones sobre la vida. Aquí, es Maude la temeraria y lleva impulsivamente todas sus fantasías a la práctica, hasta el extremo de robar coches o de seducir a jovencitos sesenta años más jóvenes. Su vínculo sexual es la clave de la película, aunque a varios de los personajes y posiblemente a muchos de los espectadores —incluso a aquellos que se tienen por «liberados»— les parezca repugnante. Las palabras del párroco, interpretado por Eric Christmas, en torno al cuerpo de Harold haciendo el amor con Maude que «le da ganas de vomitar», hace pensar en actos de nigromancia o en una película de terror gótica donde los viejos monstruos se alimentan de la joven víctima. Sin embargo, triunfalmente, *Harold y Maude* nos libra de estos prejuicios culturales. En la escena final, Maude se prepara para morir en su octogésimo aniversario, y la inclinación hacia la juventud es sustituida por la percepción existencial de que la muerte sea, en última instancia, aquello que da sentido a la vida. **MT**

i

Una sala de cine de Minnesota proyectó *Harold y Maude* hasta 1.957 veces entre 1972 y 1974, un récord de exhibición.





EE.UU. (Fox, D'Antoni, Schine-Moore), 104 min, color
Idioma inglés, francés
Producción Philip D'Antoni, G. David Schine, Kenneth Utt
Guión Ernest Tidyman, basado en la novela de Robin Moore
Fotografía Owen Roizman
Música Don Ellis
Intérpretes Gene Hackman, Fernando Rey, Roy Scheider, Tony Lo Bianco, Marcel Bozzuffi, Frédéric de Pasquale, Bill Hickman, Ann Rebbot, Harold Gary, Arlene Farber, Eddie Egan, André Ernotte, Sonny Grosso, Ben Marino, Patrick McDermott
Oscar Philip D'Antoni (mejor película), William Friedkin (director), Ernest Tidyman (guión), Gene Hackman (actor), Gerald B. Greenberg (montaje)
Nominaciones al Oscar Roy Scheider (actor de reparto), Owen Roizman (fotografía), Theodore Soderberg, Christopher Newman (sonido)

«Tal como se hizo la película, es como si el Dios del Cine la hubiera protegido.»

William Friedkin, 1997

Fernando Rey fue contratado al confundirlo con el gángster de *Bella de día* (que en realidad era Francisco Rabal).

The French Connection. Contra el imperio de la droga William Friedkin, 1971

The French Connection

Encabezó, junto a *Bullit* (1968) y *Harry el sucio* (1971), el resurgimiento del cine policíaco que se produjo alrededor de 1970. Libremente basada en hechos reales, se centra en los fanáticos esfuerzos del detective de la policía de Nueva York «Popeye» Doyle (Gene Hackman) por interceptar el envío de un enorme cargamento de heroína organizado por el empresario marsellés Charmier (Fernando Rey). Su enfoque de la guerra contra las drogas se presenta como una lucha de clases librada por los policías contra peces gordos de la sociedad.

El montaje transmite a un tiempo desorientación y desequilibrio y un implacable impulso de correr adelante. La simple extensión del efecto cinético de la carrera a través de un túnel, que se mantiene a lo largo de toda la película, se plasma en la célebre escena de la persecución, cuando el coche de Doyle se precipita a una bulliciosa avenida persiguiendo un tren elevado, sin parecer ampulosa o efectista.

La visión de *Contra el imperio de la droga* de la brigada de narcóticos en su particular batalla llega más allá de sus sórdidos exteriores y abarca un resonante juego entre los diferentes paisajes urbanos. La sucia y gris Nueva York es comparada al principio irónicamente con Marsella, espaciosa y llena de encanto (aunque corrupta), y luego la atención se divide entre dos barrios: Manhattan, ciudadela de los ricos y poderosos, y Brooklyn, campo de batalla de drogadictos, matones de poca monta y patrullas de policía. Añade una vuelta de tuerca la breve escena que muestra Washington como una Ciudad Blanca sin vida, apartada de los escenarios urbanos reales. ¿Alguna vez una película ganadora del Oscar tuvo un final tan pesimista? Después de perseguir a Charnier hasta un horrible edificio en ruinas, Doyle no solo pierde a su hombre sino que es devorado por su obsesión. Demasiado enloquecido para reconocer que acaba de asesinar a un agente del FBI, Doyle desaparece en una fútil persecución. La escena final puede interpretarse como una visión apocalíptica del futuro de la ciudad, el edificio en ruinas, como reliquia de una civilización perdida, el umbral por el que Doyle desaparece como por la puerta del infierno. La terrible desolación de este final eleva el filme por encima de los mediocres ganadores de premios para situarla entre las filas de las películas verdaderamente fascinantes. **MR**



Salmo rojo Miklós Jancsó, 1971
Még kér a nép

Hungría (Mafilm), 88 min, eastmancolor
Idioma húngaro
Producción Ottó Föld
Guión Yvette Biro, Gyula Hernádi
Fotografía János Kende
Música Tamás Cseh
Intérpretes Lajos Balázsovits, András Bálint, Gyöngyi Bürös, Erzsi Cserhalmi, Mari Csomós, László Csurka, Andrea Drahota, Zsuzsa Ferdinándy, Ilona Gurnik, Péter Haumann, Jácint Juhász, János Koltai, József Madaras, Tibor Molnár, Elemér Ragályi, Bertalan Solti, Éva Spányik, Frantisek Velecky, Márk Zala
Festival de Cannes Miklós Jancsó (nominación a la Palma de Oro)

El documental de 1997 *East Side Story* da por sentado que los directores del bloque comunista se morían por rodar extravagancias al estilo de Hollywood, que invariablemente terminaban pareciendo rígidas, anticuadas y mal equipadas. Pero el espectáculo deslumbrante y revolucionario del *Salmo rojo* de Miklós Jancsó es un musical comunista altamente sensual que emplea la ocasional desnudez de manera tan lírica como las canciones, el baile y la naturaleza; en un lenguaje muy propio baila tanto como llora. Se sitúa en el siglo XIX, cuando un grupo de campesinos exige los derechos básicos al terrateniente y este contesta con soldados a caballo. *Salmo rojo* está formada solo por veintiséis tomas, cada una de ellas una intrincada coreografía de cámara panorámica, paisaje y cuerpos amontonados. La extraordinaria fusión de forma y contenido, política y poesía que hace Jancsó está a la altura de las interesantes innovaciones de la *nouvelle vague* francesa. La música perdura en el pensamiento durante días y los colores son arrebatadores.

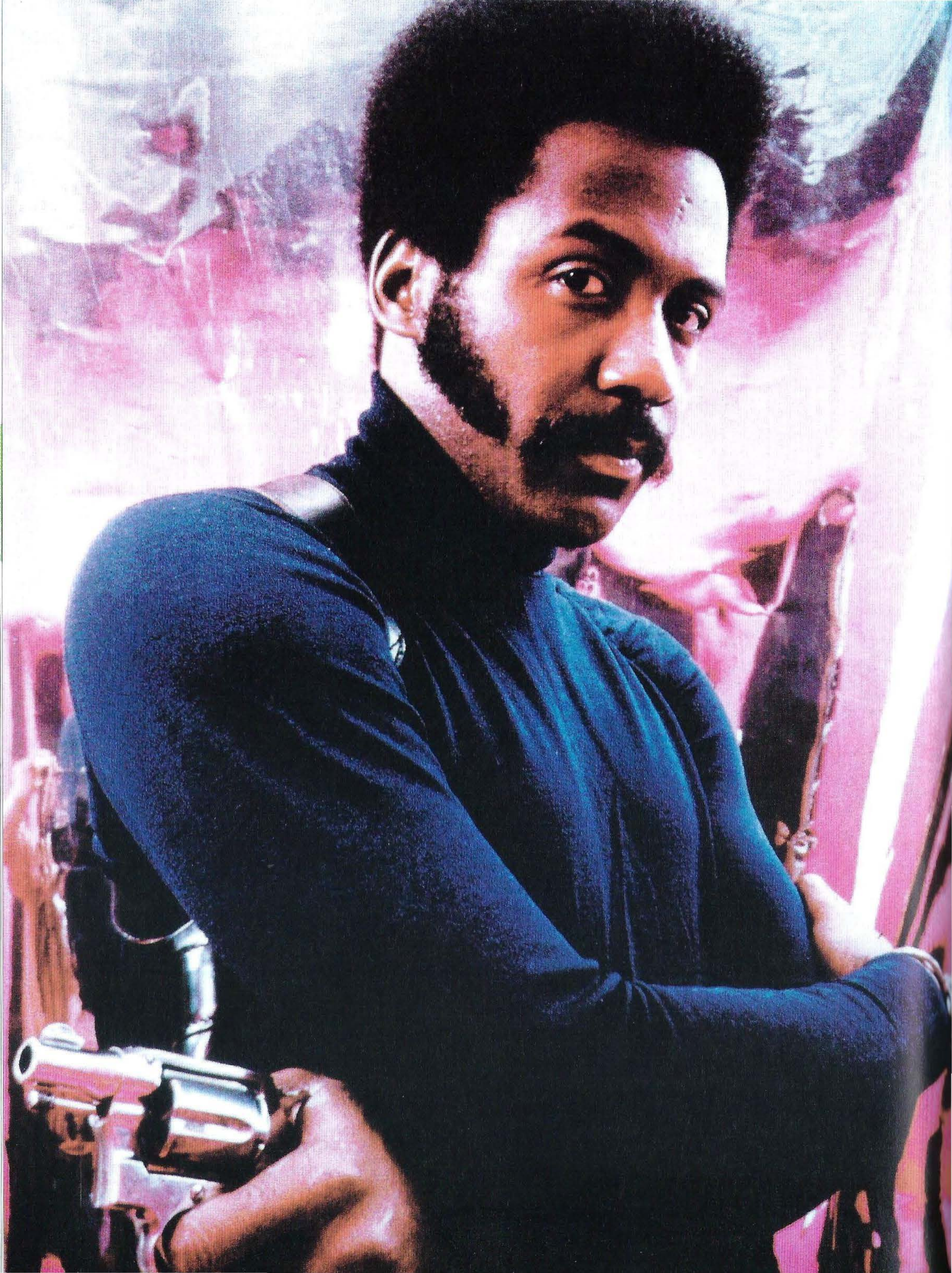
Podría considerarse el mejor filme húngaro de su tiempo, pues posee un nervio que lamentablemente parece haberse perdido en Estados Unidos. Jancsó crea una extraordinaria continuidad entre pasado y presente, una sensación de inmediatez de la historia que tienen muy pocas películas de la misma época, lo que sugiere que el formalismo del que suelen acusarle deriva de la incomprensión del sentido histórico y político de su obra..., combinado con un comprensible esfuerzo por embriagarse de virtuosismo estilístico y de belleza. **JRos**

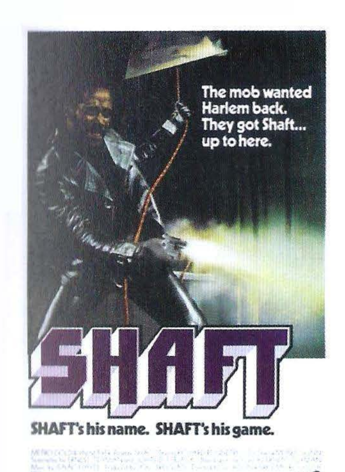
Asesino implacable Mike Hodges, 1971
Get Carter

GB (MGM), 112 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Michael Klinger
Guión Mike Hodges, basado en la novela *Jack's Return Home* de Ted Lewis
Fotografía Wolfgang Suschitzky
Música Roy Budd
Intérpretes Michael Caine, Ian Hendry, Britt Ekland, John Osborne, Tony Beckley, George Sewell, Geraldine Moffat, Dorothy White, Rosemarie Dunham, Petra Markham, Alun Armstrong, Bryan Mosley, Glynn Edwards, Bernard Hepton, Terence Rigby

El gángster Jack Carter (Michael Caine), que trabaja como matón para una mafia londinense, regresa al norte, a su Newcastle natal, para vengar la muerte de su hermano. Una vez allí, se ve envuelto en una complicada serie de luchas entre las distintas mafias de la ciudad y se mete en dificultades por tontear con la novia de su jefe, Anna (Britt Ekland).

Entre los interesantes nombres que interpretan a los mafiosos de provincias está el autor teatral John Osborne —sorprendentemente convincente como decadente figura del mundo del hampa— y el serio Ian Hendry, a quien se describe memorablemente diciendo que sus ojos son «retretes en la nieve». Contundente y vigorosa, con la efectiva utilización de localizaciones inéditas, la película de Mike Hodges no hace concesiones a la moralidad pero tampoco perdona la brutalidad de sus personajes; por ejemplo, Caine se lleva un golpe cuando descubre que su sobrina (que tal vez sea su hija) ha protagonizado una película de porno amateur, pero luego se toma la justicia por su mano en una playa desierta. Algunas escenas memorables incluyen a un desnudo Caine, pistola en mano, echando a un par de gamberros de la pensión donde se aloja, el coche que entra en los muelles con un pasajero escondido en el maletero o el pez gordo de la mafia que se tira desde lo alto de un garaje de varios pisos. **KN**





EE.UU. (MGM), 100 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Joel Freeman, David Golden
Guión Ernest Tidyman, John D.F. Black, basado en la novela de Ernest Tidyman
Fotografía Urs Furrer
Música Isaac Hayes, J.J. Johnson
Intérpretes Richard Roundtree, Moses Gunn, Charles Cioffi, Christopher St. John, Gwenn Mitchell, Lawrence Pressman, Victor Arnold, Sherri Brewer, Rex Robbins, Camille Yarbrough, Margaret Warncke, Joseph Leon, Arnold Johnson, Dominic Barto, George Strus
Oscar Isaac Hayes (canción)
Nominaciones al Oscar Isaac Hayes (banda sonora)

«Sabíamos que teníamos algo muy potente, pero no teníamos ni idea de hasta qué punto.»

Richard Roundtree, 2000

i

Shaft tuvo dos secuelas, *Shaft vuelve a Harlem* (1972) y *Shaft en África* (1973), y un remake en el año 2000.

Las noches rojas de Harlem Gordon Parks, 1971
Shaft

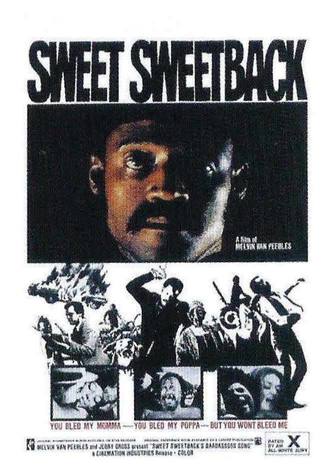
«Es frío, es duro. Es un detective privado negro y una verdadera máquina sexual con las chavalas. No acepta órdenes de nadie, blanco o negro, pero arriesgaría el cuello por un hermano. Estoy hablando de Shaft. ¿Lo captas?» Estas líneas del tema de Isaac Hayes, ganador del Oscar, sirven como presentación del héroe/rebelde/icono afroamericano John Shaft, interpretado por Richard Roundtree, estrella epónima de la popularísima película de Gordon Parks. *Shaft* se estrenó pisándole los talones a la *Sweet Sweetback's Basdasssss Song* (1971) de Melvin van Peebles, y generalmente se la considera como la película que inició la breve explosión del *blaxploitation cinema* de la década de 1970.

El guión fue escrito por Ernest Tidyman, autor de una serie de populares novelas policíacas protagonizadas por el personaje de la película. Después del éxito de *Sweetback*, la MGM dio a Parks —un apreciado fotógrafo, escritor, compositor y director de cine afroamericano— el visto bueno para un proyecto del que esperaban que sacara provecho del mercado negro en rápida emergencia. Parks quería una cara fresca para el papel principal y encontró exactamente lo que buscaba en Roundtree, un antiguo modelo de Ebony y ocasional actor de teatro. Su presencia física y manera de actuar proporcionaban la adecuada combinación de machismo, virilidad y seguridad en sí mismo para el papel.

La intrincada trama de la película es bastante manida. Shaft provoca involuntariamente la muerte de un gángster que se presenta en su oficina, y un par de inspectores de policía blancos lo obligan a buscar información sobre una guerra de bandas que operan en Harlem. Mientras, un padrino negro traficante de drogas contrata a Shaft para salvar a su hija de los hombres que la han secuestrado, que pertenecen a la mafia italiana, Shaft emprende una misión de rescate arriesgada, pero finalmente exitosa, con ayuda de un antiguo camarada y de su cuadrilla de nacionalistas negros. La acción prácticamente continua es interrumpida dos veces por interludios románticos. Shaft no tiene escrúpulos a la hora de engañar a su novia y demuestra ser un amante partidario de la igualdad de oportunidades.

Si alguna vez hubo una película en la que la narración es simplemente un vehículo para lucimiento de un personaje particular, es *Shaft*. Tidyman, Parks y Roundtree crean un potente personaje negro que, por primera vez en el cine de Hollywood, dicta sus propias leyes, no escucha a nadie, da órdenes en vez de recibirlas y no teme hacer chistes a expensas de las figuras blancas de la autoridad. A pesar de su subversivo protagonista y su tono militante, o quizá gracias a ello, *Shaft* funcionó extraordinariamente bien entre el público, blanco y negro, y recaudó más de 23 millones de dólares solo en las taquillas estadounidenses. Tal éxito general se explica en parte por el hecho de que Shaft se encuentra cómodo en cualquier situación, con gente de cualquier pelaje (incluyendo a un barman descaradamente homosexual que se siente impulsado a pellizcarle el trasero), y de que su magnetismo y sangre fría en situaciones difíciles trascienden las fronteras del color.

En 2000, John Singleton dirigió un exitoso remake, con Samuel L. Jackson en el papel principal y Roundtree en un papel secundario. **SJS**



EE.UU. (Yeah), 97 min, color
Idioma inglés
Producción Jerry Gross, Melvin Van Peebles
Guión Melvin Van Peebles
Fotografía Robert Maxwell
Música Earth Wind and Fire, Melvin Van Peebles
Intérpretes Simon Chuckster, Melvin Van Peebles, Hubert Scales, John Dullaghan, West Gale, Niva Rochelle, Rhetta Hughes, Nick Ferrari, Ed Rue, John Amos, Lavelle Roby, Ted Hayden, Mario Van Peebles, Sonja Dunson, Michael Agustus

«[La Blaxploitation] no me gusta. No me considero un sociólogo, sino un cineasta, entre otras cosas. Quizá un imbécil, pero cineasta al fin.»

Melvin van Peebles, 2005

i

Van Peebles fingió estar haciendo una película porno para ahorrar presupuesto, porque le permitía contratar en negro.

Sweet Sweetback's Baadasssss Song

Melvin Van Peebles, 1971

«Esta película está dedicada a todos los hermanos y hermanas que han tenido suficiente del Amo.» Melvin van Peebles, uno de los primeros directores afroamericanos que trabajó en Hollywood, financió su nuevo proyecto, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, con los 70000 dólares que había ganado con su comedia de 1970 *Watermelon Man*, que trata el tema de las razas, además de otros fondos (incluido un préstamo de 50000 dólares de Bill Cosby).

Para que no se disparasen los costes, fingió rodar una película porno, lo que le permitió contratar personal negro y no sindicado. Van Peebles escribió, dirigió, compuso la música e interpretó la película, lo que no solo fue una sensata decisión económica sino que le aseguró el control creativo de cada faceta de la producción. A principios de 1971, *Sweetback* se estrenó en los dos únicos cines que accedieron a pasarla. A finales de año, la película se había convertido en la producción independiente más rentable de la historia. Fue un éxito inesperado en todo el país y recaudó más de 15 millones de dólares.

Sweetback es un filme tan original en su concepción y realización que desafió cualquier expectativa, y con ello satisfizo la necesidad de una alternativa popular al paradigma dominante en Hollywood. Pero es también un filme que toma prestados hilos narrativos y convenciones de géneros muy distintos, entre ellos las películas de persecuciones, las de gángsteres, las de motoristas y las de porno blando. Finalmente, se trata de un filme cuyo asombroso e inesperado éxito comercial aseguró su lugar a la cabeza de una explosión de producciones destinadas al público negro, protagonizadas por negros y/o dirigidas por negros, una explosión que pronto recibiría el ambivalente nombre de *blaxploitation cinema* o cine sobre la opresión de la minoría negra.

La chocante escena inicial encuentra a un Sweetback preadolescente (interpretado por el hijo de Melvin, Mario) que trabaja en un burdel. Allí, una prostituta, agradecida, grita su nombre en el momento del orgasmo. Acto seguido aparece el Sweetback adulto, que actúa como semental en un espectáculo sexual en Los Ángeles. Un día sorprende a dos policías blancos que apalean a un joven activista negro (Hubert Scales) hasta descoyuntarlo, y entonces salta sobre ellos y los arrolla. El filme sigue a nuestro héroe en coche, corriendo o haciendo autoestop, dejando atrás desolados paisajes urbanos en un desesperado esfuerzo por evitar que lo capturen. En determinado momento, lo amenaza una banda de motoristas y sale bien del asunto porque gana un duelo sexual con la jefa del grupo. La película termina con una nota ominosa para el público blanco, las palabras «Un negro pendenciero va a venir a cobrarse unas deudas» cruzan fugazmente la pantalla.

Se tome como se tome el «mensaje» sociopolítico de *Sweetback*, la energía y el carácter innovador de la dirección de Van Peebles no pueden negarse. Van Peebles abrió un nuevo camino mediante el uso creativo de técnicas como el montaje, la superposición, imágenes congeladas, cortes salteados, enfoques de primeros planos, el montaje de pantalla partida, diálogos estilizados, escenas múltiples y una sentimental banda sonora, y desafió a los espectadores de todos los colores. **SJS**



EE.UU. (BBS, Columbia), 118 min, b/n
Idioma inglés
Producción Stephen J. Friedman
Guión Peter Bogdanovich y James Lee Barrett, basado en la novela de Larry McMurtry
Fotografía Robert Surtees
Música Hank Williams, John Philip Sousa
Intérpretes Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Ben Johnson, Cloris Leachman, Ellen Burstyn, Eileen Brennan, Clu Gulager, Sam Bottoms, Sharon Ullrick, Randy Quaid
Oscar Ben Johnson (actor de reparto), Cloris Leachman (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Stephen J. Friedman (mejor película), Peter Bogdanovich (director), James Lee Barrett, Peter Bogdanovich (guión), Jeff Bridges (actor de reparto), Ellen Burstyn (actriz de reparto), Robert Surtees (fotografía)

i

Todos los planos menos uno están rodados al nivel de los ojos.

La última película Peter Bogdanovich, 1971
The Last Picture Show

Peter Bogdanovich, ardiente formalista en una época en la que sus colegas de la década de 1970 se pasaban el tiempo rompiendo las reglas, se ciñó obstinadamente a ideales e ideas anticuados en la dirección de *La última película*. La adaptación de la novela de McMurtry se alza como un elogio de la generación anterior de maestros del cine (como Howard Hawks o John Ford), cuando una nueva generación de jóvenes pioneros llevaban el cine en una dirección más imprecisa y visceral.

La última película, una historia que habla de la entrada en el mundo adulto, es una despedida de la década de 1950 que se hace eco de las costumbres y de los intereses variables de la nación. Actúa un soberbio reparto de debutantes (entre ellos Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Randy Quaid y Timothy Bottoms) frente a veteranos de la talla de Cloris Leachman y Ben Johnson, y todos ellos tratan de encontrar su lugar en un mundo que cambia vertiginosamente. La visión de Bogdanovich es pesimista pero honrada, y captura (en un desnudo pero impresionante blanco y negro) los momentos torpes, aquellos en los que la inocencia da paso a la experiencia. No emite juicios y tampoco es proclive a la sensiblería. La película es como la estela que deja toda una era, llena de tragedia y ensombrecida por un denso palio de tristeza. **JKl**

Wanda Barbara Loden, 1971

EE.UU. (Foundation for Filmakers), 102 min, color
Idioma inglés
Producción Harry Shuster
Guión Barbara Loden
Fotografía Nicholas T. Proferes
Intérpretes Barbara Loden, Michael Higgins, Dorothy Shupenes, Peter Shupenes, Jerome Thier, Marian Thier, Anthony Rotell, M.L. Kennedy, Gerald Grippo, Milton Gittleman, Lila Gittleman, Arnold Kanig, Joe Dennis, Charles Dosinan, Jack Ford

Esta obra maestra del cine independiente estadounidense fue la única película dirigida por su protagonista, Barbara Loden, antes de sucumbir al cáncer en 1980. La conmovedora imagen final de *Wanda* —una imagen congelada del personaje epónimo arrastrándose tristemente por una vida de bares de pueblo y angustia silenciosa— adquiere de esta forma una resonancia aún más trágica.

Esposa de Elia Kazan (y actriz en las películas de Kazan *Río salvaje* [1960] y *Esplendor en la hierba* [1961]), Loden se inspiró en el ritmo de verdad improvisada del floreciente movimiento de cine independiente de finales de la década de 1960. Desarrolla el crudo y natural retrato de una joven desvalida e inculta que vive en una ciudad industrial de Pennsylvania, y que abandona a su marido y sus hijos con la misma apatía que guía luego su relación con un agresivo ladrón de bancos (Michael Higgins).

Loden se niega a transformar a su protagonista en un mártir simbólico de la causa feminista, y tampoco oculta la responsabilidad de Wanda a la hora de decidir, lo que solo contribuye a aumentar su desesperación... Y sin embargo, uno no puede evitar sentir una gran empatía por Wanda y su destrozada autoestima. Loden, que obtiene excelentes interpretaciones en un reparto que mezcla profesionales con lugareños, narra la crónica de un personaje raramente visto en el cine estadounidense. Y, en el proceso, realiza uno de los mejores trabajos de dirección «únicos» del cine de su país. **TCr**

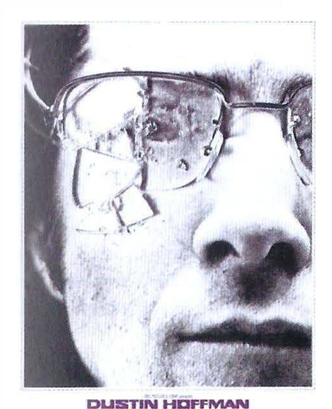
El soplo en el corazón Louis Malle, 1971

Le souffle au coeur

Francia/Italia/República Federal de Alemania (Franz Seitz, Marianne, NEF, Vides), 118 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Vincent Malle, Claude Nedjar
Guión Louis Malle
Fotografía Ricardo Aronovich
Música Sidney Bechet, Gaston Frèche, Charlie Parker, Henri Renaud
Intérpretes Lea Massari, Benoît Ferreux, Daniel Gélin, Michael Lonsdale, Ave Ninchi, Gila von Weitershausen, Fabien Ferreux, Marc Winocourt, Micheline Bona, Henri Poirier, Liliane Sorval, Corinne Kersten, Eric Walter, François Werner, René Bouloc
Nominaciones al Oscar Louis Malle (guión)
Festival de Cannes Louis Malle (nominación a la Palma de Oro)

A Louis Malle le gustaba llamar a *El soplo en el corazón* «mi primera película». En realidad, era la octava, pero la primera con guion propio. Fue, además, según afirmaba él, su «primera película feliz, optimista». Se basa libremente en los recuerdos de adolescencia del propio Malle, y se sitúa en un mundo visto enteramente a través de los ojos del héroe, el quinceañero Laurent Chevalier (Benoît Ferreux). La trama episódica depara pocas sorpresas: Laurent le guarda rencor a su padre, adora a su joven y bonita madre, oscila impredeciblemente entre la infancia y el mundo adulto, y se siente fascinado y desconcertado por su desbordante sexualidad. La frescura de la película radica en la evocadora recreación de la alta burguesía provinciana francesa de principios de la década de 1950 y en la inmediatez física de la vida familiar, que se muestra como una rica y vibrante mezcla de chistes, peleas, bochornos, payasadas, enemistades y alianzas.

El momento clave de la película, que provocó graves problemas con el gobierno francés, es el acto de incesto entre Laurent y su madre, filmado por Malle con gran sutileza y discreción. Con audacia, lo trata no como fuente de culpa y traumas, sino como un episodio de amor, de liberación, para recordar (como le dice su madre a Laurent) «no con remordimiento, sino con ternura... como algo hermoso». **PK**



GB (ABC, Amerbroco, Talent), 118 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Daniel Melnick
Guión David Zelag Goodman, Sam Peckinpah, basado en la novela *The Siege of Trencher's Farm* de Gordon M. Williams
Fotografía John Coquillon
Música Jerry Fielding
Intérpretes Dustin Hoffman, Susan George, Peter Vaughan, T.P. McKenna, Del Henney, Jim Norton, Donald Webster, Ken Hutchison, Len Jones, Sally Thomsett, Robert Keegan, Peter Arne, Cherina Schaer, Colin Welland
Nominaciones al Oscar Jerry Fielding (banda sonora)

«Cada uno de los fotogramas destila nihilismo. La Cornualles de Peckinpah parece un Viejo Oeste reimaginado como una cinta de terror de la Hammer.»*

Simon Kinnear, *Total Film*, 2011

* Productora británica especializada en películas de terror. (N. del t.)

i

Perros de paja fue prohibida en vídeo y DVD en Gran Bretaña entre 1984 y 2002, por su enfoque sobre la violación.

Perros de paja Sam Peckinpah, 1971

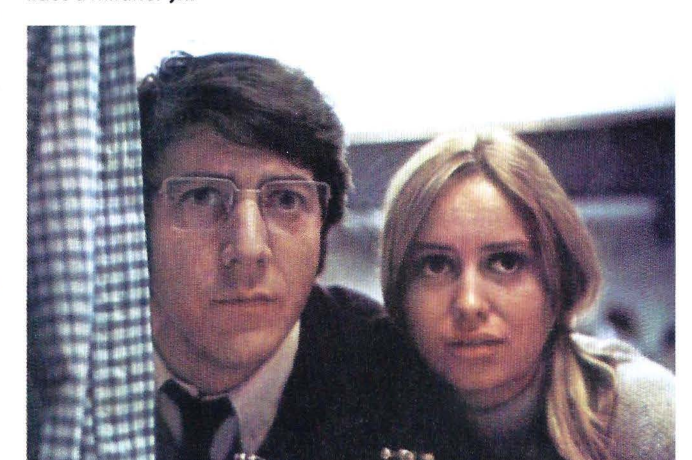
Straw Dogs

Sam Peckinpah no era un director conocido por su delicadeza, y *Perros de paja* se considera la película más galvánica y controvertida de su filmografía, ante todo después de la violencia más estilizada de su western de 1969, *Grupo salvaje*. Dustin Hoffman interpreta a un apocado matemático que se instala con su esposa, Susan George, en su pueblo natal inglés. Pero ella se pavonea de su éxito y belleza ante los lugareños. Ellos reciben la llegada de Hoffman y de su esposa como una intrusión, y es evidente que el joven matrimonio, de por sí poco estable, no resistirá la presión. Hoffman se siente cada vez más incómodo y los habitantes del pueblo muestran con descaro su desprecio por la pareja... Pero solo cuando su esposa sea violada, Hoffman estallará con violencia.

No se limita a justificar implícitamente la violencia —resultado aparentemente inevitable cuando se presiona demasiado a un hombre—. *Perros de paja* se muestra igualmente ambigua con el carácter de Susan George. La mujer se pasea por el pueblo con jerseys ajustados y flirtea descaradamente con sus antiguos novios y, cuando finalmente es violada, parece que haya recibido de grado la salvaje invasión para afrentar a su marido, y además como respuesta a su inacción.

La ambigüedad se desvanece cuando Peckinpah expone en todo su horror la infame escena de la violación y, cuando acaba, el espectador queda tan sobrecogido como el personaje interpretado por Susan George.

Después del desarrollo brutal del filme, Peckinpah no hace concesiones al espectador con la conclusión bárbara de *Perros de paja*. La película se mantiene brillantemente desequilibrada mediante el montaje desorientador y la continua y audaz dosificación de la intensidad. Pero Peckinpah tensa y explota aún más la emoción al volver las tornas contra los brutales antagonistas. El perturbador y sangriento desenlace no provoca catarsis ni satisfacción, pero lo deja a uno perplejo e inseguro sobre lo que ha visto. La incierta moralidad de *Perros de paja* levantó una gran controversia, lo que irónicamente validó la intuición de Peckinpah. Tal vez no nos guste lo que vemos, pero nos sentimos impelidos a mirarlo. **JKI**



Carretera asfaltada en dos direcciones
Two-Lane Blacktop
Monte Hellman, 1971

EE.UU. (Michael Laughlin, Universal), 102 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Gary Kurtz, Michael Laughlin
Guión Will Corry, Rudy Wurlitzer
Fotografía Jack Deerson
Música Billy James
Intérpretes James Taylor, Warren Oates, Laurie Bird, Dennis Wilson, David Drake, Richard Ruth, Rudy Wurlitzer, Jaclyn Hellman, Bill Keller, Harry Dean Stanton, Don Samuels, Charles Moore, Tom Green, W.H. Harrison, Alan Vint

Es quizá la mejor película que surge de la fiebre de Hollywood, tras el éxito de *Buscando mi destino*, por dar luz verde a las *road movies* de la era hippie. Hellman, después de rodar un par de notables westerns existencialistas, *A través del huracán* (1965) y *El tiroteo* (1967), se propuso acabar con el atractivo místico de *Buscando mi destino* (1969). *Carretera* es una historia deliberadamente lenta sobre una absurda carrera entre un par de fanáticos de coches de raza negra que viajan en un Chevrolet del 55, interpretados por músicos (James Taylor, Dennis Wilson), y un sonriente charlatán neurótico a bordo de un GTO amarillo (Warren Oates, habitual de Hellman). El desarrollo consiste en que se van pasando entre unos y otros a Laurie Bird, y como premio hay unas bragas rosas.

Mientras que en *Buscando mi destino* y *Punto límite: cero* (1971) la imagen se pierde en las autopistas hacia el apocalipsis, *Carretera* muestra una carrera sin final, pues se consume en el proyector antes de que se llegue a ninguna conclusión. Es el retrato de una nación profundamente desangelada. La película contiene muchos detalles de la cultura de carretera, con algunos brillantes cameos, como el de Harry Dean Stanton en el papel de alegre autoestopista, pero presenta un eje de relaciones entre personas poco comunicativas, tan atrapadas en sus coches y en sus carreras como muñecos en un juego infantil de carreras. **KN**

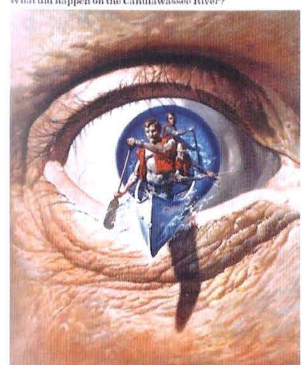
Despertar en el infierno Ted Kotchef, 1971
Wake in Fright

Australia (Group W, NLT Productions) 108 min, color
Producción George Willoughby
Guión Kenneth Cook (novela), Evan Jones
Fotografía Brian West
Música John Scott
Intérpretes Gary Bond, Donald Pleasance, Chips Rafferty, Sylvia Kay, Jack Thompson, Peter Whittle, Al Thomas, John Meillon

Acogida con elogios por la crítica pero con reservas por el público, *Despertar en el infierno* (comercializada en Europa y Estados Unidos como *Outback*) fue olvidada y, de hecho, casi se dio por perdida hasta que fue cuidadosamente restaurada por el National Film and Sound Archive de Australia. Fue inscrita en Competición en el Festival de Cannes de 1971, y volvió como parte de la selección de clásicos del mismo festival en 2009.

Brutal e inspiradora, *Despertar en el infierno* narra la historia de John Grant (Gary Bond), un profesor que llega a Bundanyabba, en el remoto outback australiano, donde tiene intención de pernoctar en espera del próximo vuelo a Sidney. Pero la estancia se alargará durante cinco noches y, flanqueado por un puñado de lugareños (entre los que encontramos a Donald Pleasance como el funesto Doc), se sumerge irremisiblemente en la autodestrucción. Cuando los vapores del alcohol se disipan, Grant no es más que un despojo autocompasivo perdido en una tierra baldía, sucio, con los ojos inyectados en sangre y fijos en el cañón de un rifle.

Basada en la novela de Kenneth Cook, *Despertar en el infierno* es una de las cintas imprescindibles del Nuevo Cine Australiano. Su capacidad para mostrar una mente torturada que se las arregla para mostrarse fuerte, dura y en ocasiones sorprendentemente tierna, la ha convertido en una fuente de influencia para los directores australianos actuales, como John Hillcoat (*La propuesta*, 2005) y Justin Kurzal (*Snowtown*, 2010). **JWo**



EE.UU. (Elmer, Warner Bros.), 109 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción John Boorman
Guión James Dickey, de su novela
Fotografía Vilmos Zsigmond
Música Eric Weissberg
Intérpretes Jon Voight, Burt Reynolds, Ned Beatty, Ronny Cox, Ed Ramey, Billy Redden, Seamon Glass, Randall Deal, Bill McKinney, Herbert Coward, Lewis Crone, Ken Keener, Johnny Popwell, John Fowler, Kathy Rickman
Nominaciones al Oscar John Boorman (mejor película), John Boorman (director), Tom Priestley (montaje)

«A veces tienes que perderte antes de encontrar algo.»

Lewis (Burt Reynolds)

i

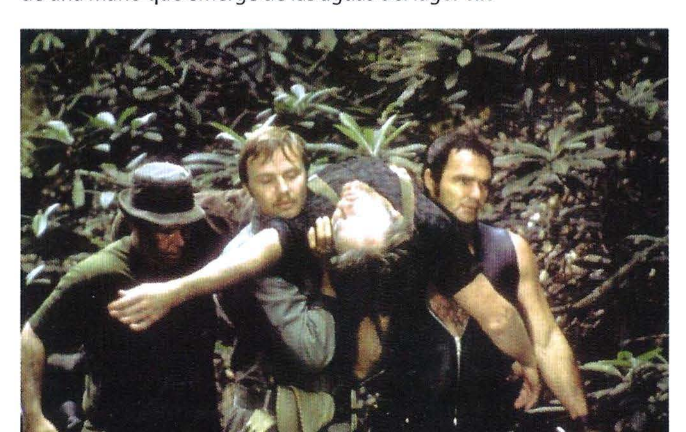
James Dickey, en cuya novela está basada la película, aparece al final en un cameo como sheriff.

Defensa John Boorman, 1972
Deliverance

Al igual que *Perros de paja*, de Sam Peckinpah, y *La última casa a la izquierda*, de Wes Craven, *Defensa*, de John Boorman, trata de unos individuos complacientes de clase media enfrentados a una violencia irracional e inquietantemente sexualizada, en una tierra agreste alejada de la civilización, que acaban descubriendo que son asesinos natos. Irónicamente, mientras el estadounidense Peckinpah, que había considerado la posibilidad de rodar *Defensa*, estaba en Gran Bretaña rodando *Perros de paja*, el director británico Boorman se hallaba en Georgia utilizando el río Chattooga como sustituto del ficticio río Cahulawassee, del poeta y novelista James Dickey, y filmando su propio viaje al corazón de las tinieblas.

La película se abre con cuatro tipos urbanos muy distintos: el tranquilo Ed (Jon Voight), Lewis (Burt Reynolds), el defensor de la supervivencia del más fuerte, el gordito Bobby (Ned Beatty) y el sensible Drew (Ronny Cox). Van camino de unos bosques que van a ser destruidos por la construcción de una presa y han decidido bajar el río en canoa en vez de jugar a golf. Ed y Bobby son atacados por un par de irracionales montañeses. Desnudan a Bobby, lo hacen «chillar como un cerdo» y luego lo violan. Ed, atado a un árbol con su propio cinturón, aferra absurdamente su pipa durante el asalto. Lewis interviene con su arco y mata al violador (Bill McKinney). El cuarteto, con una profunda confusión de sentimientos, se mide finalmente con el rifle del superviviente (Herbert Coward) y con el paisaje hostil, decide ocultar el incidente y abandona la región.

Muchos otros directores habrían rodado una película estándar con héroe cachas, sobre todo con Burt Reynolds como el más macho de los suburbanitas, pero Boorman, que trabajaba a partir del guión de Dickey, elige una perspectiva más turbadora, siempre preguntándose qué significa realmente el heroísmo de los personajes. La película concluye en que el Ed de mirada triste, interpretado por Voight, que encuentra en su interior la bestialidad necesaria para sobrevivir, ha perdido más que ganado. Reynolds reformula su personaje habitual de buen chico. A destacar: el inolvidable duelo de banjos cuando Drew toca un dueto con un marchito hombre-niño sentado en un porche, que resulta ser un músico extraordinario, y un último giro terrorífico muy imitado (véase *Carrie*) cuando el sueño de Ed se ve perturbado por la imagen de una mano que emerge de las aguas del lago. **KN**



Aguirre, la cólera de Dios Werner Herzog, 1972

Aguirre, der zorn gottes



República Federal de Alemania/Perú/México (Werner Herzog), 100 min, eastmancolor
Idioma alemán
Producción Werner Herzog
Guión Werner Herzog
Fotografía Thomas Mauch
Música Popol Vuh
Intérpretes Klaus Kinski, Daniel Ades, Peter Berling, Daniel Farfán, Justo González, Ruy Guerra, Julio E. Martínez, Del Negro, Armando Polanah, Alejandro Repulles, Cecilia Rivera, Helena Rojo, Edward Roland

«Soy el gran traidor... Soy la cólera de Dios.»

Don Lope de Aguirre (Klaus Kinski)

Werner Herzog contribuyó con una notable serie de películas al panorama radical y excitante del nuevo cine alemán. Sus aventuras épicas interpretadas por su maníaco atormentador, el impulsivo e inspirado Klaus Kinski, son las más conocidas. Y *Aguirre, la cólera de Dios* —la primera película de Herzog de éxito internacional— es la más cautivadora.

La película, supuestamente narrada a partir del diario del monje español Gaspar de Carvajal, es una inquietante parábola que encierra el gusto de Herzog por la alegoría, la metáfora, el humor sombrío y lo grotesco, su interés por la alienación, la obsesión y la decadencia de la sociedad, y su percepción de que el paisaje adopta los aspectos más terribles de la humanidad.

Don Lope de Aguirre (Klaus Kinski) es uno de los conquistadores que acompañan a Pizarro en su destructivo paso por la Sudamérica del siglo XVI. Tras haber vencido a los incas, los soldados de Pizarro están ávidos de conquistas y oro, pero la expedición queda atrapada en un terreno difícil. Lo que había de ser una expedición de exploración y saqueo de una semana por parte de un grupo que remonta el Amazonas en balsa, se convierte en una sucesión de desastres. Soldados y esclavos empiezan a caer víctimas de los indios, la enfermedad y el hambre. Aguirre lidera una revuelta contra su comandante, y el desesperado viaje degenera en una expedición homicida a impulsos de la obsesión del enloquecido Aguirre, que quiere encontrar El Dorado, la mítica ciudad de oro.

Rodar en unos remotos exteriores de Perú con un presupuesto ínfimo supuso problemas y dificultades. Pero el relato de Herzog (particularmente vívido en su documental *My Best Fiend*) con un Kinski furioso añade un trasfondo sobrecogedor y entretenido a la película. Hacia el final del rodaje, Herzog impidió que Kinski se marchara amenazándole con pegarle un tiro. Es evidente que las dificultades cotidianas acrecentaron la intensidad de la película. Su trágica inevitabilidad queda señalada cuando la grácil esposa del comandante, que ha sido asesinado, cuidadosamente vestida con su mejor traje (probablemente sucio), se interna con paso decidido en la selva. El final es el Aguirre loco que gobierna una balsa llena de cadáveres y monos aulladores. La fascinante presencia de Kinski tal vez domine la película, pero es la visión y el control implacable de Herzog lo que la mantiene en su curso alucinante e hipnótico. **AE**

i

Werner Herzog escribió la totalidad del guión en solo dos días y medio.





EE.UU. (ABC), 124 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Cy Feuer
Guión Jay Presson Allen, del libro *Historias de Berlín* de Christopher Isherwood, de la obra de teatro *Soy una cámara* de John Van Druten y el musical de Joe Masteroff
Fotografía Geoffrey Unsworth
Música John Kander
Intérpretes Liza Minnelli, Michael York, Helmut Griem, Joel Grey, Fritz Wepper, Marisa Berenson, Elisabeth Neumann-Viertel, Helen Vita
Oscar Bob Fosse (director), Liza Minnelli (actriz), Joel Grey (actor de reparto), Rolf Zehetbauer, Hans Jürgen Kiebach, Herbert Strabel (dirección artística), Geoffrey Unsworth (fotografía), David Bretherton (montaje), Ralph Burns (banda sonora), Robert Knudson, David Hildyard (sonido)
Nominaciones al Oscar Cy Feuer (mejor película), Jay Presson Allen (guión)

i

Ninguna otra cinta ha ganado tantos premios Oscar sin obtener a la vez el galardón a la mejor película.

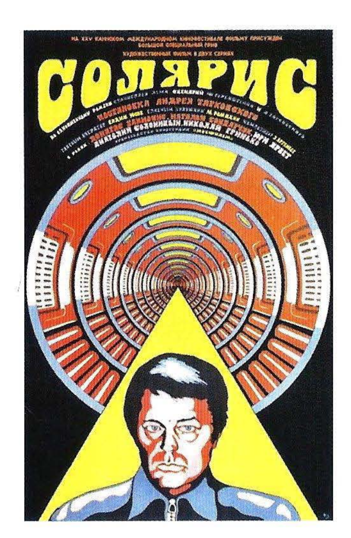
Cabaret Bob Fosse, 1972

El segundo trabajo del director, bailarín, coreógrafo y gigante de Broadway Bob Fosse se llevó ocho premios de la Academia, incluyendo el de Mejor Director por delante de Francis Ford Coppola, nominado por *El padrino*. *Cabaret* fue el único musical verdaderamente importante de la década de 1970, a pesar de quienes profetizaban que sería la «Primavera de Hitler» de Fosse («¿Quién quiere ver un musical con nazis?).

La respuesta fue que cualquiera que quisiera quedaría deslumbrado. Fosse era un cínico que se formó en el vodevil y alcanzó la mayoría de edad en sórdidos y burlescos clubes nocturnos. Nadie más habría podido coger el musical de John Kander y Fred Ebb (basado en la obra teatral de John Van Druten *I Am a Camera*, basada a su vez en el *Goodbye to Berlin* de Christopher Isherwood) y arrojar una mirada tan fría y relumbrante sobre los pecadores y desalmados habitantes del Berlín de la década de 1930. Los vigorosos y brillantes números musicales y los incisivos cortes entre el cabaret y el mundo exterior en medio del ascenso del nazismo, contraponen de manera escalofriante un cuento de amor y ambición mal entendidos condenado al fracaso. Mientras, el siniestro maestro de ceremonias del club interpretado por Joel Grey es brillante. Pero la película pertenece en última instancia a Liza Minnelli. Aporta una desesperada energía nerviosa deseosa de agradar a la triste Sally Bowles, de mirada extraviada, con febril vitalidad y fingida depravación, que da calor y fragilidad a una obra maestra. Llena de amenaza y de canciones deslumbrantes. **AE**

Solaris Andrei Tarkovski, 1972

Solyaris



1972

URSS (Sindicato Creativo de Escritores y Trabajadores del Cine), 165 min, b/n/sovcolor
Idioma ruso
Producción Viacheslav Tarasov
Guión Fridrikh Gorenshtein, Andrei Tarkovski, basado en la novela de Stanislaw Lem
Fotografía Vadim Yusov
Música Eduard Artemyev, Johann Sebastian Bach
Intérpretes Natalya Bondarchuk, Donatas Banionis, Jüri Järvet, Vladislav Dvorzhetsky, Nikolai Grinko, Anatoli Solonitsyn
Festival de Cannes Andrei Tarkovski (premio FIPRESCI, gran premio del jurado, nominación a la Palma de Oro)

«Cada vez que mostramos piedad, vaciamos nuestras almas.»

Kris Kelvin (Donatas Banionis)

i

La película de Tarkovski dura una hora más que el remake realizado en 2002 por Steven Soderbergh.

Adaptación del bestseller de Stanislav Lem, el *Solaris* de Andrei Tarkovski medita sobre un imaginario planeta y sobre *2001: una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick (1968). Obra maestra del cine de ciencia ficción, la película es al mismo tiempo una obra épica realizada con un exiguo presupuesto. En lugar de ofrecer innovadores efectos especiales o un espectáculo deslumbrante, se concentra en la experiencia de un personaje a través del cual fantasía y vida cotidiana se funden en una.

Cuando se le pide al psicólogo Kris Kelvin (Donatas Banionis) que evalúe la utilidad de una estación espacial que orbita alrededor de Solaris, éste se enfrenta a la inquietante historia del astronauta Berton (Vladislav Dvorzhetski). Unos años antes, cuando se tenía la esperanza de desvelar los secretos de los turbulentos océanos de conciencia del nuevo mundo, la expedición de estudio acabó en fracaso y Berton se convirtió en el único superviviente de un accidente que acabó con varios de los exploradores. Intrigado, Kris visita la estación espacial y conoce al doctor Snauth (Jüri Järvet) y al doctor Sartorius (Anatoli Solonitsyn), que le ponen al corriente del extraño suicidio del doctor Gibaryan (Sos Sarkisyan). Todos ellos le aconsejan que se tome tiempo para adaptarse. Mientras tanto, lo asaltan unas extrañas visiones, entre ellas la aparición de su esposa Khari (Natalia Bondarchuk), muerta hace años. Así descubre la capacidad de Solaris de recrear los recuerdos de los visitantes.

Aterrado por la aparente realidad de Khari, Kris colabora en la destrucción de distintas Kharis, y descubre otras verdades sobre Solaris, a saber, que las ilusiones que el planeta crea son reales en el plano material, que tienen necesidades emocionales idénticas y que él es el primero capaz de formar una relación duradera con la conciencia del planeta. Finalmente incapaz de cumplir su cometido, Kris se une a Khari y a todo lo que representa. Snauth y Sartorius reconocen su caída y aceptan la responsabilidad de acabar con Solaris, aunque la imagen final de la película muestra el planeta conformándose a la imagen de la redención de Kris.

Se trata de un brillante ejercicio que combina duración y grandes ideas con una producción ascética. *Solaris* es un argumento contra la ambivalencia de la realidad y a favor de la satisfacción sin límites de la fantasía. A través del viaje de Kris somos testigos de la destrucción de una mente racional en aras del deseo. Su posición inicial es la de un espectador indiferente, hasta que se convierte en el centro de un mundo creado para él. La película de Tarkovski utiliza el marco de la pantalla y recurre a las tomas largas para organizar una imaginería verdaderamente hermosa.

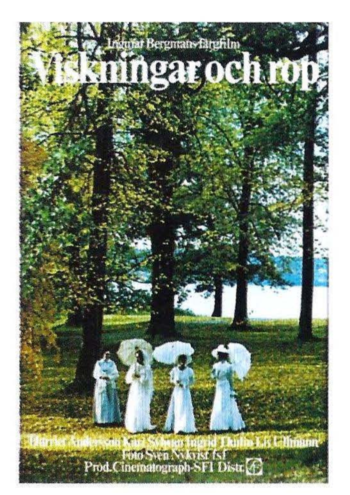
El Kris Kelvin interpretado por Banionis es un hombre triste de mediana edad. Su mechón de cabellos blancos en cabellera castaña sugiere una trágica experiencia y orienta sus primeros intentos de catalogar Solaris antes de rendirse a su lógica onírica. El conflicto insoluble del planeta queda expresado en varias secuencias que se han rodado en círculo.

Juego mental del mismo modo que *2001* era una película cerebral, *Solaris* fue producida en el corazón de los pogroms soviéticos contra la libertad de expresión y sin el beneficio de un gran presupuesto. No es ni mucho menos un drama filosófico. Es una piedra de toque del impulso cinematográfico que procura desvelar lo que se debe vivir. **GC-Q**



Gritos y susurros Ingmar Bergman, 1972

Viskingar och rop



Suecia (Cinematograph AB, Svenska), 106 min, eastmancolor
Idioma sueco
Producción Lars-Owe Carlberg
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Sven Nykvist
Música adaptada Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin
Intérpretes Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Anders Ek, Inga Gill, Erland Josephson, Henning Moritzen, Georg Årlin, Fredrik
Oscar Sven Nykvist (fotografía)
Nominaciones al Oscar Ingmar Bergman (mejor película), Ingmar Bergman (director), Ingmar Bergman (guión), Marik Vos-Lundh (vestuario)
Festival de Cannes Ingmar Bergman (gran premio técnico)

«¿Cómo he podido soportarte tanto tiempo sin decir nada? Sé de qué estás hecha, con tus caricias vacías y tu falsa risa.»

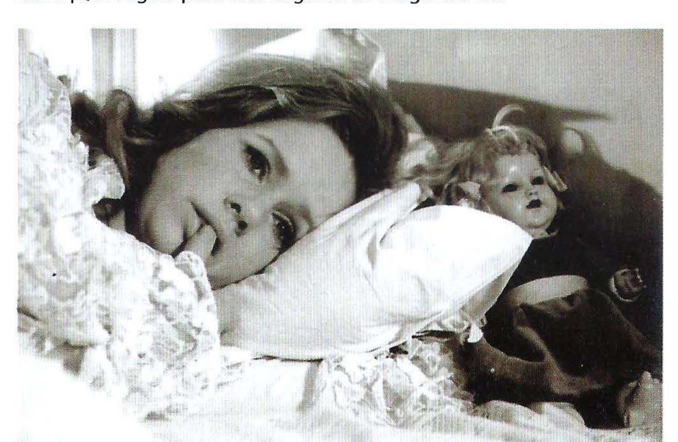
Karin (Ingrid Thulin) a Maria (Liv Ullman)

i

Las actrices principales y el director prestaron sus sueldos para ayudar a financiar la cinta.

Una de las películas más exquisitamente logradas de Ingmar Bergman, empieza con unos disparos a primera hora de la mañana en una casa de campo, y el trabajo de cámara de Sven Nykvist captura el juego de la luz entre los árboles y la niebla con un resultado encantador. Al fin entramos en la casa, donde unos relojes antiguos marcan inexorablemente el paso del tiempo, mientras una mujer despierta de su sueño agitado por el dolor del cáncer que la consume por dentro. Es evidente que estamos contemplando el trabajo de un director en la cumbre de su arte por el ritmo comedido del montaje, fluido y no forzado, la ubicación de la cámara y el empleo revelador del sonido y el color. Es quizá el color lo que se retiene más vívidamente en la memoria de esta obra maestra otoñal. El intenso rojo que predomina de forma tan artificial en el mobiliario y en las paredes de habitaciones de la mansión contrasta con los gráciles vestidos blancos que eligen las cuatro mujeres que vamos a conocer.

Bergman imaginaba que el alma humana era de esa tonalidad de rojo; ciertamente la melancólica presencia de este color confiere intensidad a su estudio sobre la muerte y su efecto sobre los vivos. Las cuatro mujeres son la agonizante dueña de la mansión (Harriet Andersson), su devota criada (Kari Sylwan) y sus dos hermanas (Ingrid Thulin y Liv Ullmann), que han ido a atenderla en sus últimos días. Entre las dos hermanas la primera es emocional y físicamente reservada debido a un matrimonio sin amor; la segunda es, quizá superficialmente, más cálida, pero frívola e insegura. Mientras las hermanas intentan consolar a la enferma y luego aceptar su muerte, Bergman proporciona una fugaz mirada a la vida interna de cada una de ellas, siguiendo sus miedos, sus frustraciones, ansiedades y reproches a través de los recuerdos y, en el caso de la criada, sus pesadillas. Su pericia dramática es tal que mezcla la materia de las películas de terror —besos vampíricos, la perspectiva onírica de un cadáver volviendo a la vida— con el drama de cámara con reminiscencias de Chéjov y Strindberg, y lo hace coherente y conmovedor, inmediatamente reconocible como parte de su universo artístico particular. En esto le ayuda, naturalmente, la extraordinaria actuación de las actrices con las que había trabajado durante tantos años. ¡Qué regalo para ellas el guión de Bergman! **GA**





El discreto encanto de la burguesía
Le charme discret de la bourgeoisie
Luis Buñuel, 1972

Francia/Italia/España (Dean, Greenwich, Jet), 105 min, eastmancolor
Idioma francés, español
Producción Serge Silberman
Guión Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière
Fotografía Edmond Richard
Intérpretes Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Bulle Ogier, Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel, Julien Bertheau, Milena Vukotic, Maria Gabriella Maione, Claude Piéplu, Muni, Pierre Maguelon, François Maistre, Michel Piccoli, Ellen Bahl
Oscar Francia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière (guión)

El discreto encanto de la burguesía es la obra maestra cómica de Luis Buñuel sobre tres parejas acaudaladas que intentan, sin lograrlo, sentarse a comer juntos. Es quizá la más perfectamente lograda y ejecutada de sus últimas películas francesas. El filme avanza con varias interrupciones, digresiones e interpolaciones que identifican a los personajes, su clase social y su aparente indestructibilidad con los procesos de la ilusión narrativa y su continuidad.

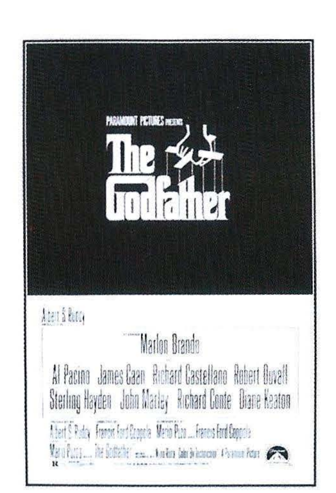
El reparto perfecto de los actores contribuye a hacer tan encantadora *El discreto encanto de la burguesía* a pesar de su radicalidad y, que Buñuel ganase su único Oscar. Los protagonistas aportan asociaciones míticas adquiridas en películas anteriores. Así, Delphine Seyrig nos hace pensar en *El año pasado en Marienbad* (1961), Stéphane Audran evoca la alta burguesía del período medio de Claude Chabrol, la neurótica Bulle Ogier es como una versión de cómic del personaje loco que interpretó en *L'Amour Fou* (1969), e incluso Rey trae inconfundiblemente a la memoria *Contra el imperio del crimen* (1971) cuando blande un poco de cocaína.

Buñuel fue entrevistado por los periodistas en un restaurante mexicano poco después de que la película fuera nominada para los Oscar, y, cuando le preguntaron si esperaba ganar, su respuesta fue inmediata: «Pues claro. Ya he pagado los veinticinco mil dólares que querían. Los americanos tendrán sus defectos, pero mantienen sus promesas». **Jros**

i

Buñuel aseguraba que fue él mismo quien creó los efectos de sonido, aunque ya estaba prácticamente sordo.

El padrino Francis Ford Coppola, 1972
The Godfather



EE.UU. (Paramount), 175 min, tecnicolor
Idioma inglés, italiano
Producción Albert S. Ruddy
Guión Francis Ford Coppola y Mario Puzo, basado en la novela de Mario Puzo
Fotografía Gordon Willis
Música Carmine Coppola, Nino Rota
Intérpretes Marlon Brando, Al Pacino, Diane Keaton, Richard S. Castellano, Robert Duvall, James Caan, Sterling Hayden, Talia Shire, John Marley, Richard Conte, Al Lettieri, Abe Vigoda, Gianni Russo, John Cazale, Rudy Bond
Oscar Albert S. Ruddy (mejor película), Mario Puzo, Francis Ford Coppola (guión), Marlon Brando (actor; rechazó el galardón)
Nominaciones al Oscar Francis Ford Coppola (director), James Caan (actor de reparto), Al Pacino (actor de reparto), Robert Duvall (actor de reparto), Anna Hill Johnstone (vestuario), William Reynolds, Peter Zinner (montaje), Nino Rota (banda sonora; no fue posible premiarla porque reutilizó la partitura de Fortunella), Charles Grenzbach, Richard Portman, Christopher Newman (sonido)

El hijo más joven, Michael Corleone (Al Pacino), regresa de la Segunda Guerra Mundial y se mantiene al margen de los negocios de la familia, el crimen organizado. Sin embargo, cuando su padre, Don Corleone (Marlon Brando), es asesinado, Michael se ve obligado a la venganza, y es abocado por la sangre y el «honor» a una violenta competición (más bien maldición) por el poder y la supervivencia en el mundo del hampa. Michael hereda el papel de cabeza de la familia y le cierra la puerta a su perpleja esposa WASP (Diane Keaton) al recibir el homenaje como el nuevo Padrino.

El diálogo y los personajes de *El padrino* entraron al instante en la conciencia colectiva de los cinéfilos. Convirtió en estrellas a Al Pacino y James Caan (Sonny, el impulsivo hermano mayor), ganó el Oscar a la mejor película, al guión y el de mejor actor para Brando, en un retorno triunfal. Es una de las grandes películas del cine americano. El guionista/director Francis Ford Coppola creó una ópera de gángsteres adaptando el bestseller de Mario Puzo, una obra épica sobre el patriarcado, la familia y la propia América. Las protestas originales de los italoamericanos que la acusaban de difamación fueron barridas por la asombrosa popularidad de la película. Todos los descendientes de inmigrantes veían con nostálgica añoranza a los miembros del clan Corleone comiendo pasta, con una mezcla de alegría y tristeza.

Obra magistral, merece su reputación sin reservas. Coppola fijó buena parte de los fundamentos del cine de la década de 1970 con su técnica de rodaje. Las escenas dramáticas, audaces, viscerales y majestuosas, son legendarias: la cabeza de caballo en la cama, el asesinato de Sonny, la superposición del soleado banquete de bodas frente a la corte de Don Corleone en el interior y el deslumbrante final de asesinatos durante el bautizo de un nuevo Corleone.

El filme revela el dominio de Coppola de los clásicos, el cine de serie B, el cine negro y el drama social, pero una crítica que persiste es que *El padrino* glorifica a la Mafia. Michael (Pacino) es el héroe del filme, y no es un buen tipo. Pero la mítica exploración de los lazos familiares que se hace, aunque sea una familia maldita por la ambición y la sangre, todavía convence de que la Familia es mejor que no tener familia. **AE**

«Voy a hacerle una oferta que no podrá rechazar.»

Don Corleone (Marlon Brando)

i

El bebé bautizado en la película es Sofia Coppola, la hija del director, de tan solo tres semanas.





El último tango en París Bernardo Bertolucci, 1972
Ultimo tango a Parigi

Italia/Francia (Artistes Associés, PEA), 129 min, tecnicolor
Idioma inglés, francés
Producción Alberto Grimaldi
Guión Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Agnès Varda
Fotografía Vittorio Storaro
Música Gato Barbieri
Intérpretes Marlon Brando, Maria Schneider, Maria Michi, Giovanna Galletti, Gitt Magrini, Catherine Allégret, Luce Marquand, Marie-Hélène Breillat, Catherine Breillat, Dan Diament, Catherine Sola, Mauro Marchetti, Jean-Pierre Léaud, Massimo Girotti
Nominaciones al Oscar Bernardo Bertolucci (director), Marlon Brando (actor)

Este filme de Bernardo Bertolucci inició una tendencia en el cine erótico de arte y ensayo que ha perdurado hasta nuestros días: películas como *Intimidad* (2001) retoman la premisa de una relación sexual sin preguntas que da lugar a una familiaridad difícil, y la guionista/directora Catherine Breillat (*Romance* [1999]), que aparece en el film de Bertolucci, actualiza el tema de Eros y Thanatos.

¿Habría sido tan notable *El último tango en París* sin Brando? Su destacable actuación alude a muchos personajes icónicos anteriores. Sus monólogos obscenos y escatológicos, llenos de las alusiones de Bertolucci a las teorías de Reich y Bataille, mantienen el poder de sobresaltar. Y las emociones de este hombre de mediana edad desesperado son palpables.

Una sorpresa de reparto coloca a la relativamente inexperta Maria Schell frente a Brando. Sus escenas con Jean Pierre Léaud son deliberadamente superficiales, en contraste con la relación central, que va acabando con todas las ilusiones.

Con todo, *El último tango en París* es mucho más que la simple suma de sus grandes ideas. El estilo hiperbarroco de Bertolucci nos arrastra a un espacio subterráneo, fracturado, psíquico. Las particiones, los reflejos en los espejos, los decorados incongruentes y los encuadres descentrados se multiplican desorientando al espectador continuamente, todo ello perfectamente acompañado por los exaltados valses al saxofón de Gato Barbieri. Película de manchas de sangre recalcitrantes y espacios vacíos, gritos inarticulados y convulsiones corporales, *El último tango en París* desciende vigorosamente al «vientre de la muerte». **AM**

i

La secuencia de créditos inicial se inspira en la obra de Francis Bacon.



Las amargas lágrimas de Petra von Kant

Die bitteren Tränen der Petra von Kant

Rainer Werner Fassbinder, 1972

República Federal de Alemania
(Autoren, Tango), 124 min, color
Idioma alemán
Producción Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler
Guión Rainer Werner Fassbinder, de su obra de teatro
Fotografía Michael Ballhaus
Música adaptada Giuseppe Verdi
Intérpretes Margit Carstensen, Hanna Schygulla, Katrin Schaake, Eva Mattes, Gisela Fackeldey, Irm Hermann
Festival de Berlín Rainer Werner Fassbinder (nominación al Oso de Plata)

Para muchos destacados artistas gays, *Mujeres* (1939), de George Cukor, se había convertido en un modelo irresistible de narración cinematográfica con un estilo homosexual: un grupo de mujeres reunidas en una casa, con destinos en teoría definidos y dominados por hombres que están fuera de la pantalla pero que se hacen vívidos a través de la melodramática intensidad de los intercambios entre el mismo sexo.

Las amargas lágrimas de Petra von Kant —descaradamente subtitulada «una historia clínica» es la variante lesbiana de Rainer Werner Fassbinder de este modelo. Fassbinder ofrece exagerando la claustrofóbica teatralidad de su drama, un desfile de mujeres distinguidas que visitan a Petra (Margit Carstensen), una diseñadora de moda, y su muda y obediente sirvienta (Irm Hermann). Los atributos de Petra son la dominación psicológica y el juego experto (habla muy bien por teléfono) y, en su guarida, las transacciones son una danza continua en su cama y a su alrededor, mientras la celosa Marlene mecanografía y esboza en segundo plano.

Las posibilidades que surgen para utilizar el humor de campamento son muchas, como el irónico contrapunto de emplear antiguos éxitos del pop, pero el director no abusa de ello. Su película responde a una simple pero valiosa lección vital para quienes están envueltos en una relación emocionalmente sadomasoquista, lo que para Fassbinder significa todo el mundo. Al «débil», en cualquier caso, siempre le queda una última y devastadora arma: el poder de marcharse. **AM**

i

Fassbinder completó el guión durante un vuelo de Berlín a Los Ángeles.

Ciudad dorada John Huston, 1972
Fat City

EE.UU. (Columbia, Rastar), 100 min, technicolor
Idioma inglés
Producción John Huston, Ray Stark
Guión Leonard Gardner, de su novela
Fotografía Conrad L. Hall
Música Kris Kristofferson
Intérpretes Stacy Keach, Jeff Bridges, Susan Tyrrell, Candy Clark, Nicholas Colasanto, Art Aragon, Curtis Cokes, Sixto Rodriguez, Billy Walker, Wayne Mahan, Ruben Navarro
Nominaciones al Oscar Susan Tyrrell (actriz de reparto)

La «película menor» más conseguida de John Huston cuenta la historia de un boxeador acabado (Stacy Keach), quien, de acuerdo con los estereotipos de Hollywood, organiza un regreso que inevitablemente fracasa. Pero su tenaz determinación en la derrota le proporciona una suerte de trascendencia. Como la mayoría de los héroes hustonianos, Tully (Keach) ha perdido su tren, pero la fortuna le ofrecerá una nueva oportunidad de recuperar su dignidad. Tully contacta con un joven boxeador llamado Ernie (Jeff Bridges) y se convierte en su mentor y rival tratando de «hacer algo grande». Ernie tiene talento para el boxeo, pero está atrapado por las circunstancias. Se ve obligado a casarse con su novia y a iniciar una vida de responsabilidades sin fin. Paradójicamente quizá, la psicótica y autodestructiva Oma (Susan Tyrrell) lo abandona por un antiguo amante, un hombre que abusa de ella y la maltrata.

Al final de la película, libre de llevar una satisfactoria vida masculina, Tully ve confirmado su aislamiento y su fracaso. No existe, sugiere Huston, un camino fácil a la «ciudad dorada» que es el sueño americano. Con sus escenas auténticas de boxeo, los sórdidos exteriores en California y un excelente aunque infravalorado trabajo de un grupo de actores de talento, *Ciudad dorada* ofrece un retrato realista y poético de la obsesión humana por realizar el sueño de la transformación y la trascendencia. **RBP**

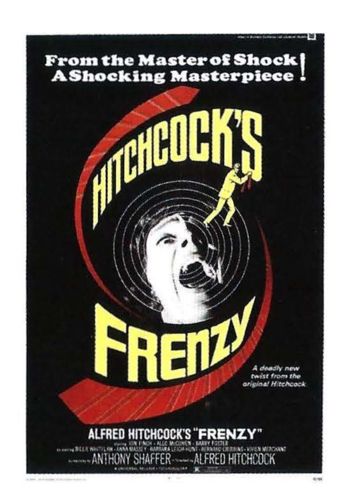
El rompecorazones Elaine May, 1972
The Heartbreak Kid

EE.UU. (Palomar), 106 min
Idioma inglés
Producción Michael Hausman, Erik Lee Preminger, Edgar J. Scherick
Guión Neil Simon, de la narración *A Change of Plan* de Bruce Jay Friedman
Fotografía Owen Roizman
Música Cy Coleman, Sheldon Harnick, Garry Sherman
Intérpretes Charles Grodin, Cybill Shepherd, Jeannie Berlin, Audra Lindley, Eddie Albert, Mitchell Jason, William Prince, Augusta Dabney, Doris Roberts, Marilyn Putnam, Jack Hausman, Erik Lee Preminger, Art Metrano, Tim Browne, Jean Scoppa
Nominaciones al Oscar Eddie Albert (actor de reparto), Jeannie Berlin (actriz de reparto)

Elaine May es la directora más infravalorada del cine americano. *El rompecorazones* es, entre las suyas, la película que más se ha acercado al éxito comercial, pero se mantiene fiel a su visión corrosiva e inflexible. En esencia se ciñe al guión de Neil Simon (con sus ecos de la película de 1967 *El graduado*), pero consigue hacer pedazos el aura sentimental, la bienestancia y la perniciosa contribución del escritor a las películas populares, enfatizando los desagradables episodios de crueldad, humillación y vergüenza.

«Comedia negra» lleva aquí un rostro mundano. Lenny (Charles Grodin en su mejor interpretación), un estúpido vendedor, está de luna de miel con Lila (Jeannie Berlin; ¿alguna vez una madre ha dirigido a su hija en un papel tan osado y extremo?). Lila es espantosa, aunque de buen corazón. Sintiéndose atrapado y sofocado, Lenny fija sus fantasías frívolas en el ideal de todo americano, la descarada Kelly (Cybill Shepherd). Las consecuencias del triángulo son desastrosas.

Pocas películas indagan tan inmisericordemente en los oropeles de los sueños románticos y sexuales. El enfoque que hace May de este tema está en la línea de Cassavetes: es una impávida documentación del malestar, el dolor real representado en tiempo real. Nuestra risa, que ha provocado tan brillantemente la puesta en escena de May, se vuelve histérica, según la psicoanalítica, como vía de escape del horror. **AM**



1972

GB (Universal), 116 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción William Hill, Alfred Hitchcock
Guión Anthony Shaffer, basado en la novela *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square* de Arthur La Bern
Fotografía Gilbert Taylor
Música Ron Goodwin
Intérpretes Jon Finch, Alec McCowen, Barry Foster, Billie Whitelaw, Anna Massey, Barbara Leigh-Hunt, Bernard Cribbins, Vivien Merchant, Michael Bates, Jean Marsh, Clive Swift, John Boxer, Madge Ryan, George Tovey, Elsie Randolph

«¿Puedes imaginarme deambulando por Londres y estrangulando con una corbata a todas esas mujeres? Es ridículo... para empezar, solo tengo dos.»

Bob Rusk (Barry Foster)

i

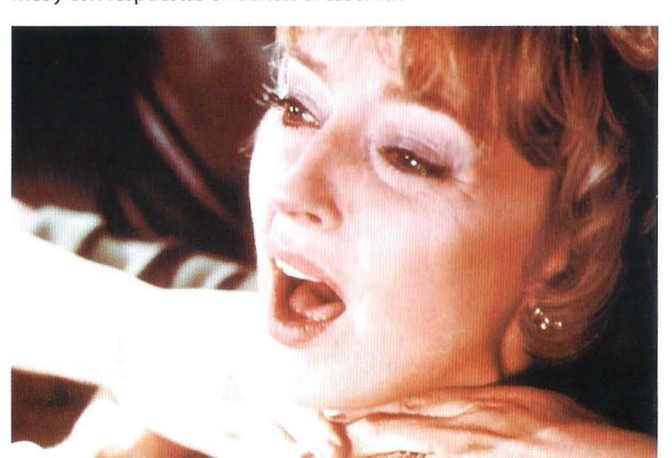
Esta fue la penúltima película de Alfred Hitchcock, y la primera que incluía desnudos.

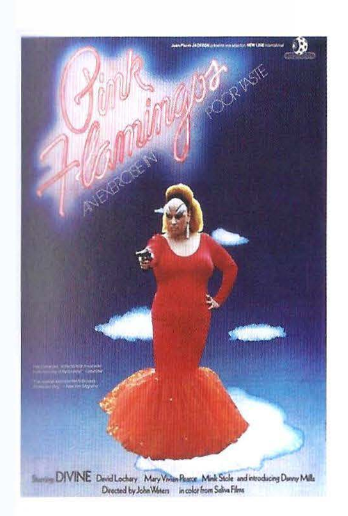
Frenesí Alfred Hitchcock, 1972
Frenzy

Alfred Hitchcock regresó a GB en 1972 para colaborar con el autor teatral Anthony Shaffer en la versión cinematográfica de la novela de Arthur La Bern *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square*, que resucita muchas de las convenciones del primer éxito del director, *El enemigo de las rubias* (1926). De nuevo Londres se ve acosada por un asesino en serie en la línea de Jack el Destripador y el personaje principal no se hace ningún favor, actuando de manera tan sospechosa que se convierte en el principal sospechoso.

Hitchcock evoca la mezcla justa de fascinación lasciva y horror genuino en la actitud de los ingleses hacia el asesinato, lo que también forma parte de sus propias obsesiones. El amargado ex oficial de la RAF Richard Blaney (Jon Finch) es un alcohólico que trabaja de camarero en un pub de Covent Garden y que gorronea dinero de su sensata ex esposa, Brenda (Barbara Leigh Hunt). Ella, por una irónica jugada del destino, regenta una floreciente agencia matrimonial. En una de las escenas más espeluznantes y explícitas rodada por el maestro del suspense, Brenda recibe la visita del alegre vendedor de fruta cockney Bob Rusk (Barry Foster), cuyas necesidades, perversas aunque no manifiestas, se niega a satisfacer. Rusk se revela entonces como el célebre Asesino de la Corbata violándola y estrangulándola con su corbata de cachemira.

La película sigue por separado al héroe antisocial, desagradable y degradado y al encantador villano, atractivo y próspero, que pone a Blaney contra las cuerdas asesinando a su novia ocasional (Anna Massey), una alegre camarera. Como en *Psicosis* y *Extraños en un tren*, Hitchcock construye una escena de suspense reclutando nuestras simpatías en el intento del asesino por ocultar su crimen yendo de acá para allá con un cadáver que viaja en un saco de patatas en la parte de atrás de su furgoneta, porque intenta recuperar la incriminatoria aguja de su corbata. Hitchcock aprovecha las leyes de censura más relajadas del período para ser más explícito con el sexo y la violencia. Hay una vena de la comedia de bochorno social al estilo de Mike Leigh en la subtrama del inspector de policía (Alec McCowen) cuya esposa (Vivien Merchant) lo acosa constantemente con espantosas comidas de gourmet y con respuestas evidentes al caso. **KN**





EE.UU. (Dreamland), 93 min, color
Idioma inglés
Producción John Waters
Guión John Waters
Fotografía John Waters
Intérpretes Divine, David Lochary, Mary Vivian Pearce, Mink Stole, Danny Mills, Edith Massey, Channing Wilroy, Cookie Mueller, Paul Swift, Susan Walsh, Pat Moran, Pat Lefaiver, Jack Walsh, Bob Skidmore, Jackie Sidel

«¡Dios todopoderoso! ¡Alguien me ha enviado un movimiento intestinal!

Babs Johnson (Divine)

Pink Flamingos John Waters, 1972

Posiblemente es la mejor peor película, ciertamente una de las piezas más notables y amadas (si es que esa es la palabra) del *trash cinema* surgido del *underground* americano. La película de 1972 de John Waters ofrece virtualmente un manual de la estética del «puro» cine repulsivo.

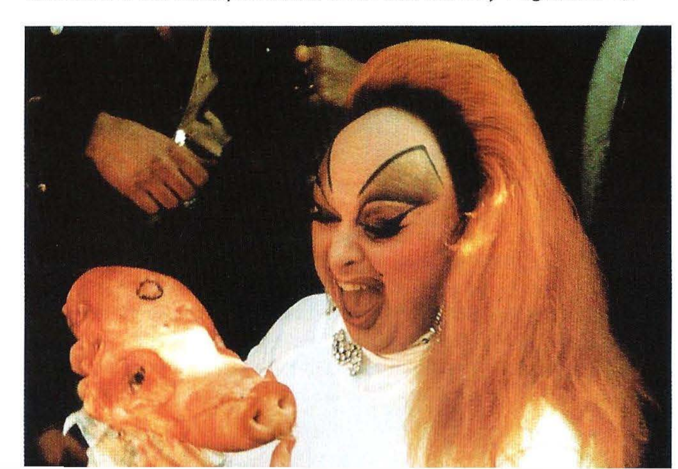
Rodada en la ciudad natal de Waters, Baltimore, y alrededores, *Pink Flamingos* sigue la inevitable victoria de Divine, la diva travestida del guionista/director, que vive en una caravana con su excéntrica familia, entre sus miembros Crackers (Danny Mills), su hijo hippie retrasado, y su obesa madre Edie (Edith Massey), obsesionada por los huevos e instalada en un parque infantil. La batalla consiste en superar en comportamiento repugnante e inmoral a los retorcidos y antisociales Marbles (los habituales de Waters Mink Stole y David Lochary) para convertirse en «la gente más asquerosa que vive sobre la faz de la Tierra».

Los Marbles ponen alto el listón, pues se dedican a secuestrar y a preñar a chicas autoestopistas; luego venden los bebés a parejas lesbianas y, con el dinero obtenido, financian redes de distribución de heroína en las escuelas. Pero no puede negarse que la Babs Johnson interpretada por Divine se dedica con ahínco a defender la primacía de la familia.

El aspecto de vídeo casero de *Pink Flamingos* (con su fotografía en ocasiones descentrada y desenfocada, sus zooms y cortes en apariencia aleatorios y una calidad de sonido irregular) son un aliciente más de la experiencia de ver una película *trash* de culto. Después de todo, estamos hablando de una película que dedica un extenso tiempo en pantalla a los conciertos anales, al envío postal del producto del tránsito intestinal y al sexo con gallinas... y eso es solo el principio. En el notable epílogo, Divine se detiene a recoger una pequeña caca de perro fresca en una calle del centro de Baltimore. Luego se la mete en la boca, mastica durante un momento, da algunas arcadas y ofrece lo que solo puede llamarse una sonrisa mierdosa a la cámara. El crítico Justin Frank no exagera cuando identifica esta escena como «la más famosa... del cine *underground*..., el equivalente *underground* de la escena de la ducha de *Psicosis*». Posteriormente Waters rodaría varios memorables ejercicios de mal gusto, entre ellos *Cosa de hembras* (1974) y *Desperate Living* (1977), y luego se volvió más amable en las décadas de 1980 y 1990. Pero ninguna de sus películas combina con tanta perfección como esta humor y vulgaridad. **SJS**

i

Waters rodaba solo en fin de semana. Los días laborables los dedicaba a recaudar dinero para la cinta.





La huella Joseph L. Mankiewicz, 1972
Sleuth

GB (Palomar), 138 min, color
Idioma inglés
Producción Morton Gottlieb
Guión Anthony Shaffer, de su obra de teatro
Fotografía Oswald Morris
Música John Addison, Cole Porter
Intérpretes Laurence Olivier, Michael Caine, Alec Cawthorne, John Matthews, Eve Channing, Teddy Martin
Nominaciones al Oscar Joseph L. Mankiewicz (director), Michael Caine (actor), Laurence Olivier (actor), John Addison (banda sonora)

i

La propia risa de sir Laurence Olivier es utilizada para las carcajadas de Jolly Jack Tar, el marinero bobo.

La reputación de Joseph L. Mankiewicz lo sostiene como el más conversador de los directores. Era el hombre perfecto para rodar la versión cinematográfica de la obra teatral *La huella*, de Anthony Shaffer, de larga carrera en los escenarios de Broadway y del West End. Unas cuantas escenas «abren» el escenario aventurándose en el jardín de la casa solariega del escritor de misterio Andrew Wyke. Luego, la pieza queda circunscrita al salón y a dos actores de distintas generaciones que chocan en estilo, temperamento y método.

Sir Laurence Olivier interpreta el papel de Wyke, reclamando la categoría de estrella de cine, después de haberse dedicado al teatro. Es un malicioso sádico con un gusto infantil por los trucos sucios y una adicción a los juegos complejos (un rompecabezas totalmente en blanco). Michael Caine es Milo Tindle, peluquero y amante de la descuidada esposa de Wyke. Aunque al principio parece ampliamente superado en todos los campos por su oponente, revela un sorprendente registro emocional en el clímax del primer acto. En el segundo acto lanza un golpe imprevisto no menos efectivo por ser previsible: lo han invitado para atraparlo en una trama que da vueltas y revueltas hasta terminar desastrosamente, pero se hace justicia con todos los implicados. **KN**

Superfly Gordon Parks Jr., 1972

EE.UU. (Superfly, Warner Bros.), 93 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sig Shore
Guión Phillip Fenty
Fotografía James Signorelli
Música Curtis Mayfield
Intérpretes Ron O'Neal, Carl Lee, Sheila Frazier, Julius Harris, Charles McGregor, Nate Adams, Polly Niles, Yvonne Delaine, Henry Shapiro, K.C., James G. Richardson, Make Bray, Al Kiggins, Bob Bonds, Fred Rolaf

Es sencillamente inolvidable, una de las películas más apreciadas y a menudo citadas del ciclo de la Blaxploitation, con una chispeante banda sonora funk de Curtis Mayfield, y un antihéroe machista, traficante de drogas y rufián callejero en la década de 1970. Dirigida por Gordon Parks Jr., este duro drama de acción/crimen fue financiado por un grupo de empresarios independientes afroamericanos (la primera en tener ese honor) con un equipo casi enteramente negro. En ella se anticipaba la infiltración de las ropas llamativas y de las drogas mortales, sobre todo la cocaína, en la diversión de la cultura pop americana.

Superfly cuenta la historia de un traficante de drogas de Harlem, Youngblood Priest (Ron O'Neal), que espera hacer un último negocio y transformar toda su cocaína en dinero para empezar una nueva vida alejada del crimen. El filme deja claro que la continua afluencia de droga en el ghetto engendra dolor, sufrimiento y un interminable círculo de violencia, y convierte a Priest en el tipo más rico y el más admirado del barrio. Destaca la «conciencia machismo/cocaína» de la era y subvierte la conciencia política negra en algo irrelevante e ineficaz.

El diálogo es tan animado, el montaje de plano fijo al compás de «Pusherman», tan conmovedor, el carácter de O'Neal tan carismático, que los espectadores no pueden evitar sentir la ebullición que provoca el desarrollo de la película. O, como un crítico comentó, *Superfly* capta perfectamente «la esencia de lo que es la vida de un "triunfador"». **SJS**

El golpe George Roy Hill, 1973
The Sting

EE.UU. (Universal), 129 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Tony Bill, Robert L. Crawford, Julia Phillips, Michael Phillips
Guión David S. Ward
Fotografía Robert Surtees
Música adaptada Scott Joplin
Intérpretes Paul Newman, Robert Redford, Robert Shaw, Charles Durning, Ray Walston, Eileen Brennan, Harold Gould, John Heffernan, Dana Elcar, Jack Kehoe, Dimitra Arliss
Oscar Tony Bill, Michael Phillips, Julia Phillips (mejor película), George Roy Hill (director), David S. Ward (guión), Henry Bumstead, James Payne (dirección artística), Edith Head (vestuario), W. Reynolds (montaje), Marvin Hamlisch (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Robert Redford (actor), Robert Surtees (fotografía), Ronald Pierce, Robert R. Bertrand (sonido)

George Roy Hill había dirigido por primera vez a Paul Newman y a Robert Redford en *Dos hombres y un destino* (1969). Los resultados fueron trascendentales, ya que la película afirmó el interés de los espectadores por las películas del Oeste y demostró el atractivo comercial de Newman y Redford. Cuando cuatro años después volvió a reunirlos en la película de timadores *El golpe*, Hill dejó a los actores más libertad para actuar, aunque esta vez sin resonancias trágicas.

Ambientada en el Chicago posterior a la depresión, Henry Gondorff (Newman) y Johnny Hooker (Redford) son dos estafadores ambiciosos. Cuando el gángster Doyle Lonnegan (Robert Shaw) asesina a un amigo, planean vengarse. La complicada trama, construida sobre humo, espejos y varias situaciones donde se vuelven las tornas requiere la colaboración de una amplia red del submundo criminal de Chicago.

El ingenio chispeante llena el filme, con un sólido reparto de secundarios a la medida de los actores principales. El inmortal *ragtime* de Scott Joplin resuena en la banda sonora. Al final, los astutos timadores derrotan al intimidante malo.

A pesar de no ser una obra maestra, *El golpe* sigue siendo un apetitoso merengue. Newman con sus ojos azules y Redford con sus cabellos polvorientos están magníficos, y su amistad atrinchera el placer de dos maestros de la pantalla que compiten en una aventura cómica basada en la lealtad para producir el engaño. **GC-Q**

BERNADETTE LAFONT / JEAN-PIERRE LEAUD / FRANÇOISE LEBRUN

la maman
et
la putain

un film de
JEAN EUSTACHE



1973

Francia (Ciné Qua Non, Elite, Losange, Simar Films, V.M), 219 min, b/n
Idioma francés
Producción Pierre Cottrell, Vincent Malle
Guión Jean Eustache
Fotografía Pierre Lhomme
Música adaptada Mozart, Offenbach
Intérpretes Bernadette Lafont, Jean-Pierre Léaud, Françoise Lebrun, Isabelle Weingarten, Jacques Renard, Jean-Noël Picq, Jessa Darrieux, Geneviève Mnich, Marinka Matuszewski

«Las películas te enseñan a vivir.»

Alexandre (Jean-Pierre Léaud)

La maman et la putain Jean Eustache, 1973

Todo lo relativo a *La maman et la putain* —duración, actuación de los actores, diálogos— es un *tour de force*. En esta película autobiográfica, Jean Eustache dedica 220 minutos épicos a describir un intenso *ménage à trois*: Alexandre (Jean-Pierre Léaud) vive con Marie (Bernadette Lafont) pero se enamora de Veronika (Françoise Lebrun).

Filmada en 16 mm y en blanco y negro, *La maman et la putain* despliega la estética de la *nouvelle vague* y ofrece el cáustico retrato de la desilusión que siguió a mayo del 68. El trabajo de la cámara itinerante dibuja un seductor panorama de la ciudad de París: viejos apartamentos, bulevares y cafés en los que los personajes conducen un vertiginoso flujo de conversación. Mientras los extraordinarios diálogos de Eustache funden alta literatura, argot y obscenidades, la cámara de Lhomme distiende el tiempo con tomas prolongadas y escenas en tiempo real.

La maman et la putain habita un mundo intelectual parisino. Críticos y directores de cine de la vida real aparecen como personajes secundarios, incluido el propio Eustache. Pero lo que más evoca la *nouvelle vague*, además de Lafont, es Léaud, el alter ego de François Truffaut.

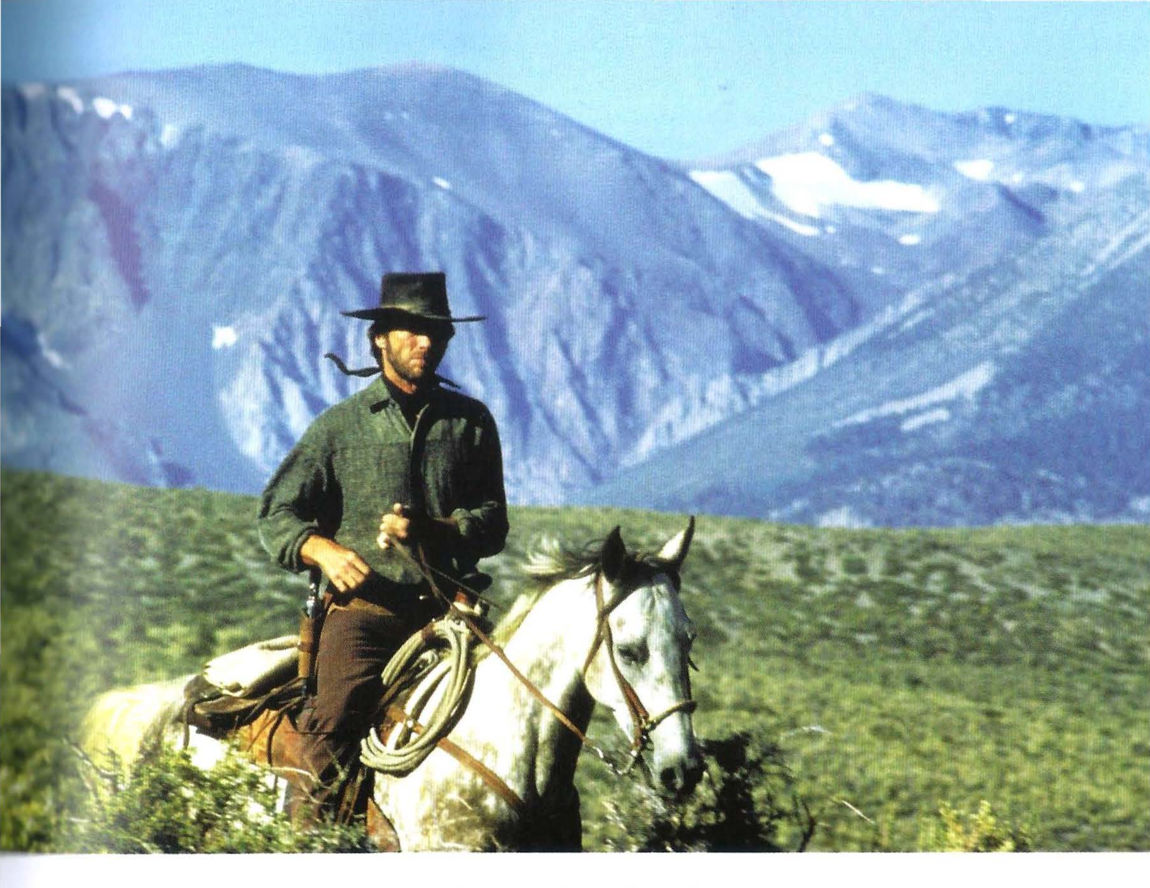
El niño prodigio de *Los cuatrocientos golpes* (1959) y el joven caprichoso de *Besos robados* (1969) ha crecido y se ha convertido en el maníaco, obsesivo, exasperante y sin embargo encantador Alexandre. Léaud/Alexandre funde el hombre anómico de la *nouvelle vague* con el libertario de mayo del 68 conforme discursea sobre el sentido de la vida, el amor y el arte. La película es un retrato narcisista y la mordaz exposición de esta figura y su tiempo.

¿Qué hay de la «madre» y la «puta» del título? Como Alexandre, la película vacila entre ambas e intercambia los dos estereotipos femeninos en el proceso. Ambas mujeres, que trabajan mientras él vaguea, son en definitiva más fuertes que el inmaduro Alexandre. Sin embargo, el filme las convierte en figuras «trágicas», aunque en última instancia marginales, subordinadas a la angustia existencial de Alexandre (y la del director) a pesar de las fenomenales actuaciones de Lafont y la debutante Lebrun. La película pertenece a su tiempo también en este aspecto, pues se erige como un monumento a la política sexual confusa y «liberada», y sin embargo opresivamente patriarcal de la Francia de la década de 1970. Eustache (que se suicidó en 1981) desplegó su talento y el filme resultó profundamente conmovedor. **GV**

i

La prestigiosa revista francesa *Cahiers du Cinéma* declaró la cinta como la mejor película de la década de 1970.





Infierno de cobardes Clint Eastwood, 1972
High Plain Drifters

EE.UU. (Malpaso), 105 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Daley
Guión Ernest Tidyman
Fotografía Bruce Surtees
Música Dee Barton
Intérpretes Clint Eastwood, Verna Bloom, Marianna Hill, Mitch Ryan, Jack Ging, Stefan Gierasch, Ted Hartley, Billy Curtis, Geoffrey Lewis, Scott Walker, Walter Barnes, Paul Brinegar, Richard Bull, Alex Tinne, John Hillerman

La segunda película de Clint Eastwood como director-estrella (después de *Escalofrío en la noche*) adapta a su personaje de espagueti western a un cuento moral gótico americano. Un barbudo vagabundo emerge con su caballo de la bruma del desierto y entra en la ciudad de Lago, donde hace tiempo la población asistió inpertérrida al apaleamiento del sheriff. Es un remake surrealista de *Solo ante el peligro*. El pueblo le pide a Eastwood (que podría ser el fantasma del hombre asesinado o, más prosaicamente, su hermano) que se enfrente a tres forajidos que sueltan de la prisión del estado y que vuelven a casa para cobrarse venganza.

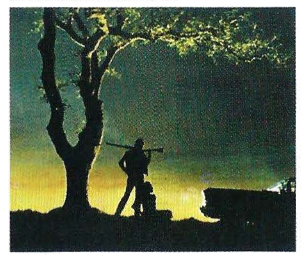
El misterioso desconocido demuestra su valía haciendo gala del dominio de las armas y de los insultos que se esperaba de un desastrado antihéroe cowboy alrededor de 1972, y forzando a todos a tomar parte en una extraña fiesta. Dicha fiesta incluye nombrar a un enano sheriff y alcalde de la ciudad, pintar la ciudad literalmente de rojo y rebautizarla con el nombre de Infierno. Recordando el lema de Vietnam «destruimos la aldea para salvarla», el desconocido acaba prendiéndole fuego a la ciudad. Esta película, que le debe tanto a Luis Buñuel como a Sergio Leone, es divertida, brutal y aterradora, audazmente original en su mezcla de western y de terror, y está filmada con una ácida autocrítica. **KN**

i

El nombre del director de spaghetti westerns Sergio Leone aparece en una de las lápidas del cementerio.

He was 25 years old • He combed his hair like James Dean • He was very fastidious • People who littered bothered him • She was 15 • She took music lessons and could twirl a baton • She wasn't very popular at school • For awhile they lived together in a tree house.

In 1959, she watched while he killed a lot of people.





1973

EE.UU. (Badlands, Pressman-Williams), 95 min, color
Idioma inglés
Producción Jill Jakes, Terrence Malick, Edward R. Pressman, Louis A. Stroller
Guión Terrence Malick
Fotografía Tak Fujimoto, Stevan Larner, Brian Probyn
Música Gunild Keetman, James Taylor, George Aliceson Tipton, Carl Orff, Erik Satie
Intérpretes Martin Sheen, Sissy Spacek, Warren Oates, Ramon Bieri, Alan Vint, Gary Littlejohn, John Carter, Bryan Montgomery, Gail Threlkeld, Charles Fitzpatrick, Howard Ragsdale, John Womack Jr., Dona Baldwin, Ben Bravo

«Supón que te disparo. ¿Cómo lo haría?»

Kit Carruthers (Martin Sheen)

i

En una entrevista de 1999, Martin Sheen dijo que el guión de Malick para *Malas tierras* era el mejor que había leído.

Malas tierras Terrence Malick, 1973

Badlands

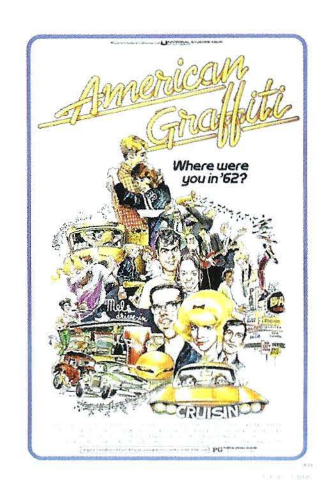
«No negaré que nos hemos divertido... y eso es más de lo que muchos pueden decir.» Se licenció en Harvard, se doctoró en Rhodes, fue periodista ocasional y profesor de filosofía en el MIT. Terrence Malick era un verdadero artista, indiferente a las convenciones y el comercialismo de la industria americana del cine. Escribió, produjo y dirigió solo dos películas en la década de 1970, se retiró de la palestra y se recluyó durante veinte años y luego regresó para rodar su controvertido proyecto sobre la Segunda Guerra Mundial *La delgada línea roja*. Las películas se convirtieron en una leyenda y en una pérdida terrible para el cine americano. La película de 1979 *Días del cielo* destila el poder de su exquisita belleza y su evocación de los estados de ánimo. Pero *Malas tierras*, es la más notable e influyente, un inquietante y fatalista estudio de una odisea de violencia gratuita. De una belleza visual austera y desnuda, lejos de ser un artificio planeado, es antes naturalista y enérgica. No ha quedado desfasada.

La actuación de las dos futuras estrellas del cine es extraordinaria. En los papeles de Kit y Holly, Martin Sheen, con poco más de treinta años, está explosivo en el papel del jovenzuelo del Medio Oeste alienado y sin rumbo, ávido de fama, un basurero que se cree un proscrito, al estilo de James Dean. Sissy Spacek, a sus veinticuatro años pero muy acertada como quinceañera, está turbadora en el papel de pasiva y pecosa ninfa. Se inspira en el terrible caso real de unos Bonnie and Clyde adolescentes de la década de 1950. Los delincuentes Charles Starkweather y Carol Fugate reclaman una horrible fascinación hacia el chico malo y la chica-niña que lo organiza todo. Nos remite a Bonnie y Clyde la manera despreocupada con la que se deshacen del agrio padre de ella (Warren Oates), la construcción de una casa de tres pisos en un árbol, nido de amor y refugio en un campo de algodón, y la ordalía de persecución y asesinatos en medio del campo...

Malas tierras es una película fría, desolada y aterradora en su descripción de la adolescente, en apariencia normal que ha dedidido compartir sumisamente su suerte con un sociópata porque no tenía otra idea mejor. Es también singularmente culta, pues Malick se distancia desapasionadamente y sin humor del violento psicodrama a través de un inteligente guión. Un brillante recurso es hacer leer a la Spacek las románticas y banales anotaciones del diario de su personaje al estilo de las revistuchas de cine de los años 50 que consume, a modo de voz en off que añade un extraño patetismo a la carrera nihilista del dúo. Los detalles, recurriendo a la iconografía de la época, son desarmantes (ajenos a su situación, bailan al aire libre como niños despreocupados al compás del «Love is Strange» de Mickey y Sylvia, o soñadoramente iluminada por los faros del coche escuchando a Nat King Cole) y elocuentes (Kit comprueba en el retrovisor que está bien peinado en el transcurso de una persecución cuando la policía está a punto de atraparlos o arroja alegremente souvenirs a sus captores). Los contrastes —el de los paisajes del centro de Estados Unidos con sus casas ruinosas, las vidas aburridas y los sueños de oropeles de sus habitantes; el de la vibrante banda sonora y las recurrentes imágenes de muerte— sorprenden de continuo. **AE**



American Graffiti George Lucas, 1973



1973

EE.UU. (Lucasfilm, Coppola, Universal), 110 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Francis Ford Coppola, Gary Kurtz.
Guión George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck
Fotografía Jan D'Alquen, Ron Eveslage
Música adaptada Sherman Edwards, Chuck Berry, Buddy Holly, Booker T. Jones
Intérpretes Richard Dreyfuss, Ron Howard, Paul Le Mat, Charles Martin Smith, Cindy Williams, Candy Clark, Mackenzie Phillips, Wolfman Jack, Bo Hopkins, Manuel Padilla Jr., Beau Gentry, Harrison Ford, Jim Bohan, Jana Bellan, Deby Celiz, Johnny Weissmuller Jr., Suzanne Somers
Nominaciones al Oscar Francis Ford Coppola, Gary Kurtz (mejor película), George Lucas (director), George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck (guión), Candy Clark (actriz de reparto), Verna Fields, Marcia Lucas (montaje)

«Ese no puede ser tu coche. ¡Debe ser el de tu mamá! ¡Estoy nervioso por tenerte tan cerca!»

Bob Falfa (Harrison Ford)

i

Falfa conduce el mismo Chevrolet de 1955 que aparece en la *road-movie* de culto *Carretera asfaltada en dos direcciones* (1971).

Fue producida por Francis Ford Coppola y dirigida por George Lucas, su protegido y antiguo ayudante, que también coescribió el guión con toques autobiográficos. Esta entretenida y perspicaz obra coral sobre el ingreso en el mundo adulto de un grupo de graduados de instituto en el transcurso de una memorable noche de verano de 1962, se inspiró en las películas de adolescentes de la década de 1950 pero fijó el estilo —a menudo imitado pero nunca superado en comicidad, perspicacia o virtuosismo técnico— de innumerables comedias sobre los ritos de pasaje con coches clásicos y bandas sonoras de rock añejo. Fue también la evidente inspiración de series de televisión nostálgicas como *Happy Days* y *Laverne and Shirley*, en las que intervinieron algunos de los actores, y que reproducían fantasiosamente la juventud más despreocupada de la era anterior a Vietnam.

Maravíllense ante el elenco de *American Graffiti*: Richard Dreyfuss y Ron Howard cuando aún lo llamaban Ronny, como los chicos destinados a ir a la universidad, Paul «¿qué demonios fue de él?» LeMat como el engominado chico malo, Cindy Williams, Candy Clark, Charles Martin Smith, el legendario discjockey de rock Wolfman Jack y, en papeles menores, Joe Spano, Suzanne Somers, Kathy antes de que se convirtiera en Kathleen Quinlan y un no tan joven pero prometedor Harrison Ford como el aficionado a las carreras de velocidad Bob Falfa. La confluencia de jóvenes talentos aportó energía, comedia, perspectiva y saber hacer, soberbiamente captados por el operador de cámara Haskell Wexler, uno de los primeros mentores de Lucas. *American Graffiti* se rodó en Modesto y San Rafael (California), donde la costumbre consagrada de «patearse la calle principal» era un ritual estrictamente observado que incluía andar siempre en la luna, enfrascarse en batallas de espuma, flirtear insistentemente y conseguir bebidas alcohólicas convenientemente escondidas en bolsas de papel. Allí Lucas levantaría el centro de su imperio cinematográfico, el complejo del rancho Skywalker.

Lucas mostró en su segunda película una calidez y un encanto del que carecía su frío y futurista debut, la orwelliana *THX 1138*. *American Graffiti* se rodó en solo veintiocho noches con un presupuesto muy por debajo del millón de dólares, y se convirtió en un abrumador éxito de taquilla. Recibió los elogios de la crítica y cinco nominaciones de la Academia, un triunfo que permitió a Lucas alcanzar una marca aún mayor con su siguiente obra, *La guerra de las galaxias*. **AE**



Papillon Franklin J. Schaffner, 1973

EE.UU./Francia (Allied Artists, Corona-General, Solar), 150 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Dorfmann, Ted Richmond, Franklin J. Schaffner
Guión Dalton Trumbo, Lorenzo Semple Jr., basado en la novela de Henri Charrière
Fotografía Fred J. Koenekamp
Música Jerry Goldsmith
Intérpretes Steve McQueen, Dustin Hoffman, Victor Jory, Don Gordon, Anthony Zerbe, Robert Deman, Woodrow Parfrey, Bill Mumy, George Coulouris, Ratna Assan, William Smithers, Val Avery, Gregory Sierra, Vic Tayback, Mills Watson, Ron Soble, Barbara Morrison, Don Hanmer, E.J. André, Richard Angarola, Jack Denbo, Len Lesser, John Quade, Fred Sadoff, Allen Jaffe, Liam Dunn
Nominaciones al Oscar Jerry Goldsmith (banda sonora)

«Dos hombres sin nada más en común que la voluntad de vivir y un lugar para morir» es una historia de amor masculino convertida en cuento de aventuras. La película se abre con la condena de Papillon (Steve McQueen) a una cárcel de la Guayana Francesa por un crimen que no ha cometido. Allí conoce a Dega (Dustin Hoffman), otro convicto. El filme se centra en las respectivas desventuras de ambos reclusos tratando de escapar, hasta que Papillon finalmente lo consigue.

Acompaña a este caramelo visual la partitura de Jerry Goldsmith, que imita el telón de fondo y hace de *Papillon*, más que un vehículo de la acción, una confrontación entre el hombre y la naturaleza. McQueen es por tanto el material que explora la lealtad y el dolor individuales, el héroe sufriente. Los espectadores atentos se sorprenderán por el poco diálogo que contiene. La impresión que causa *Papillon* procede del trabajo minucioso del actor y de la fuerza de la prisión. Tal vez el mejor ejemplo sea el solitario confinamiento del protagonista, aunque apenas dice una palabra. McQueen se erige en una poderosa presencia en la pantalla.

Y sin embargo, lo importante de la película relumbra en medio de la pesadilla: «Le acuso de desperdiciar una vida», le dicen a Papillon, pero el filme se convierte en un contra-argumento porque su triunfo es el triunfo de un hombre insignificante sobre un sistema diseñado para quebrantarlo. **GC-Q**

El largo adiós Robert Altman, 1973
The Long Goodbye

EE.UU. (E-K-Corp., Lions Gate), 112 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Jerry Bick, Robert Eggenweiler
Guión Leigh Brackett, basado en la novela de Raymond Chandler
Fotografía Vilmos Zsigmond
Música John Williams
Intérpretes Elliott Gould, Nina Van Pallandt, Sterling Hayden, Mark Rydell, Henry Gibson, David Arkin, Jim Bouton, Warren Berlinger, Jo Ann Brody, Stephen Coit, Jack Knight, Pepe Callahan, Vincent Palmieri, Pancho Córdova, Enrique Lucero

El largo adiós, la lánguida versión libre de Robert Altman de la última gran novela de Raymond Chandler, resitúa la historia de 1953 en 1973, criticando sutilmente los desfasados valores de Phillip Marlowe. El palurdo detective privado que interpreta Elliot Gould, desaseado y fumador empedernido, es un perdedor nato al que se presenta en una brillante secuencia en la que intenta colarle repugnante comida para gatos a su desdeñoso minino. Gould arrastrándose por los restos del argumento de Chandler, intenta ayudar a un escritor alcohólico en la línea de Hemingway (Sterling Hayden, que escribió sus escenas) y probar la inocencia de su único amigo (Jim Bouton), acusado de asesinato.

La brillante partitura de John Williams contiene interminables variaciones sobre el tema del título y hay muchas secuencias asombrosas: el violento gángster Jark Rydell que zanja la discusión con su querida aplastándole una botella de cocacola en la cara («Esto me encanta, pero tú ni siquiera me gustas»), el vacilante suicidio de Hayden en la playa y un comentario estimulantemente cínico («y perdí a mi gato») que convierte a Marlowe, después de todo, en una especie de ganador. Arnold Schwarzenegger tiene un cameo no anunciado en el papel de un secuaz menor. Altman se asegura de que buena parte de la acción ocurra casi sin darnos cuenta en las esquinas de la pantalla, y destaca pequeños momentos de impacto visual y auditivo en el tapiz soleado de la sordidez de Los Ángeles. **KN**

The Wicker Man Robin Hardy, 1973

GB (British Lion), 102 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Peter Snell
Guión Anthony Shaffer
Fotografía Harry Waxman
Música Paul Giovanni
Intérpretes Edward Woodward, Christopher Lee, Diane Cilento, Britt Ekland, Ingrid Pitt, Lindsay Kemp, Russell Waters, Aubrey Morris, Irene Sunters, Walter Carr, Ian Campbell, Leslie Blackater, Roy Boyd, Peter Brewis, Barbara Rafferty

El reprimido policía escocés Howie (Edward Woodward), «un poli cristiano», investiga la desaparición de una niña en Summerisle, donde el encantador pero demoníaco terrateniente local (Christopher Lee) toma medidas extremas para asegurar el éxito de la próxima cosecha. *The Wicker Man*, escrita por Anthony Shaffer (*La huella*), es una original combinación de película de terror, asesinato misterioso, etnografía pagana y musical folclórico que significó el prometedor debut de su director, Robin Hardy, por desgracia poco prolífico. El filme consigue una audaz combinación de lo sexy y lo siniestro y desemboca en un sorprendente final que sigue impresionando, a pesar de que los espectadores saben cómo terminarán las cosas en la fiesta en que una ingenua virgen es empujada en la playa a una hoguera gigante con la forma de un hombre.

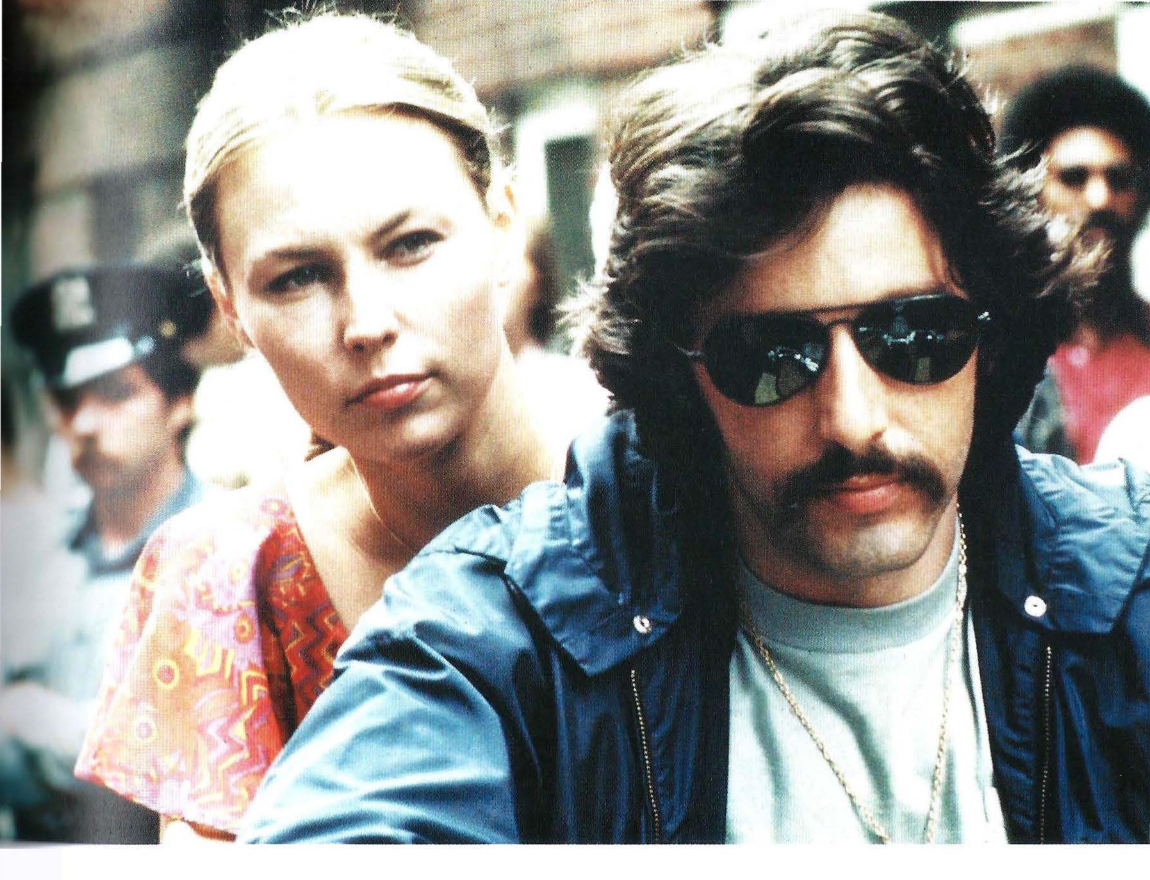
El extraño reparto incluye a Britt Ekland, cuya voz no escuchamos porque la doblan y que contó también con una doble, en el papel de seductora hija del terrateniente. La estrella de culto Ingrid Pitt aparece como la bibliotecaria desnuda. Lindsay Kemp actúa como el astuto y amanerado tabernero. Y Diane Cilento como la sacerdotisa/directora. Aunque el montaje la aligeró bastante para su estreno, la versión disponible recupera buena parte del metraje descartado, aunque se reitera con torpeza hasta llevar a los espectadores al desenlace final. **KN**

Operación Dragón Robert Clouse, 1973
Enter the Dragon

Hong Kong/EE.UU. (Concord, Sequoia, Warner Bros.), 98 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Raymond Chow, Paul M. Heller, Bruce Lee, Fred Weintraub
Guión Michael Allin
Fotografía Gil Hubbs
Música Lalo Schifrin
Intérpretes Bruce Lee, John Saxon, Kien Shih, Jim Kelly, Ahna Capri, Robert Wall, Angela Mao, Bolo Yeung, Betty Chung, Geoffrey Weeks, Peter Archer, Ho Lee Yan, Marlene Clark, Allan Kent, William Keller

Bruce Lee, campeón de chachachá y habitual de la televisión estadounidense demostró sus credenciales como superestrella de las películas de acción en toscos vehículos rodados en Hong Kong como *Furia oriental* y *Karate a muerte en Bangkok*. Pero solo tuvo una oportunidad de rodar una película para Hollywood. Lee, artista de las artes marciales cuyas habilidades físicas habían alcanzado un nivel espiritual, invade la isla de un malvado maestro (junto con sus camaradas John Saxon y Jim Kelly) y echa de ella a numerosas hordas de jóvenes villanos (Jackie Chan recibe una buena colleja como figurante).

El director Robert Clouse tiene el estilo que uno espera de alguien que dirige una aventura de Brock Landers (montones de zooms y llamaradas). Y Lee, cuyo inglés de Hong Kong tiene un fuerte acento pero es fluido y característico, sigue con el diálogo de Charlie Chan, que consiste en hacer declaraciones de enigmática sabiduría. Pero la acción depara continuas sorpresas, pues, sin ayuda de los efectos especiales utilizados en *Tigre y dragón*, Lee se desliza fluidamente a través de movimientos increíbles, asestando sus golpes maestros, flexionando el torso aceitado. *Operación Dragón* se ganó su lugar en la historia del cine por la fuerza de la carismática presencia de Lee y sus movimientos de lucha inimitables, influyó en el género de películas de artes marciales que la siguieron y es modelo de cualquier videojuego de peleas que se precie. **KN**



Serpico Sidney Lumet, 1973

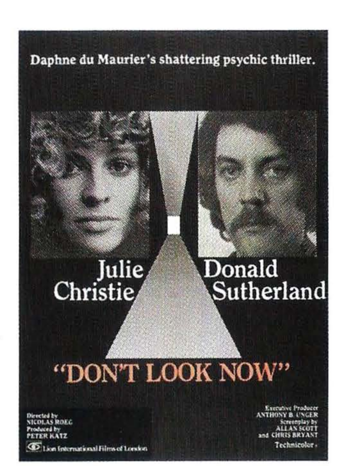
EE.UU./Italia (Paramount, De Laurentis), 129 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Martin Bregman
Guión Waldo Salt, Norman Wexler, basado en la obra de Peter Maas
Fotografía Arthur J. Ornitz
Música Mikis Theodorakis
Intérpretes Al Pacino, John Randolph, Jack Kehoe, Biff McGuire, Barbara Eda-Young, Cornelia Sharpe, Tony Roberts, John Medici, Allan Rich, Norman Ornellas, Edward Grover, Albert Henderson, Hank Garrett, Damien Leake, Joseph Bova
Nominaciones al Oscar Waldo Salt, Norman Wexler (guión), Al Pacino (actor)

El tema del policía inconformista que arranca de raíz la corrupción del departamento es familiar en muchas series de televisión sobre los defensores de la ley. Sin embargo, en 1973 era un territorio cinematográfico excitante que el director Sidney Lumet explotó a conciencia en *Serpico*, donde intervino Al Pacino con una interpretación candente. Basada en la biografía de Peter Maas de 1972, narra la fascinante historia del policía de Nueva York, Frank Serpico. El Serpico de la vida real no aceptaba sobornos, y esta decisión lo hizo ampliamente impopular en los diversos departamentos a los que fue trasladado. Después de recibir amenazas de sus compañeros, recibió un misterioso disparo en la cara en acto de servicio... y sin embargo, vivió para testificar en un relevante juicio contra la corrupción policial.

Entonces salía de su excepcional papel en la película de 1972 *El padrino*. La de Pacino es una actuación llena de energía, pero discreta, que le valió el Globo de Oro. *Serpico* evita ser una simple película de policías al uso gracias a su equilibrado enfoque del personaje principal, un hombre recto que se convierte en un mártir resentido. El único elemento discordante es la banda sonora de Mikis Theodorakis, que carga las tintas en exceso con los temas mediterráneos. Judd Hirsch y F. Murray Abraham aparecen en sendos cameos. **KK**

i

Serpico se rodó al revés. Pacino empezaba con el pelo largo, y se le iba cortando para cada escena.



Amenaza en la sombra Nicolas Roeg, 1973

Don't Look Now

1973

GB/Italia (Casey, Eldorado), 110 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Peter Katz, Frederick Muller, Anthony B. Unger
Guión Allan Scott, Chris Bryant, de una narración de Daphne Du Maurier
Fotografía Anthony B. Richmond
Música Pino Donaggio (como Pino Donnagio)
Intérpretes Julie Christie, Donald Sutherland, Hilary Mason, Clelia Matania, Massimo Serato, Renato Scarpa, Giorgio Trestini, Leopoldo Trieste, David Tree, Ann Rye, Nicholas Salter, Sharon Williams, Bruno Cattaneo, Adelina Poerio

«Nada es lo que parece.»

John Baxter (Donald Sutherland)

Basada en un cuento de Daphne Du Maurier, *Amenaza en la sombra*, dirigida por Nicolas Roeg, ejemplifica el característico estilo no lineal de contar las historias. Las elipsis temporales y los frenéticos atajos sirven para reflejar y realzar la palpable atmósfera de trastorno psicológico y miedo.

El restaurador de arte John Baxter (interpretado por Donald Sutherland) y su esposa Laura (Julie Christie), después de que su joven hija muera ahogada en un accidente, viajan a Venecia en temporada baja para trabajar en una antigua iglesia y recuperarse de la traumática pérdida. En lugar de eso encuentran una ciudad con horripilante canales solitarios y personajes excéntricos.

Topan con dos ancianas hermanas (encarnadas por Hilary Mason y Clelia Matania), una de las cuales es una psíquica ciega que insiste en comunicarse con la hija de la pareja y les advierte de un peligro inminente. John se muestra escéptico, pero cambia de parecer al vislumbrar a su hija que cruza velozmente las calles con el chubasquero rojo que llevaba cuando murió.

John recorre de noche los callejones de Venecia persiguiendo a la misteriosa figura de rojo —pensando que es el fantasma de su hija— y finalmente la encuentra de espaldas en un oscuro pasaje. La figura se vuelve y revela a un enano de sexo ambiguo. En ese momento, John se queda estupefacto y el enano —real y mortífero, que lleva un tiempo asesinando en la célebre ciudad de los canales— se acerca y le corta el cuello con una navaja de barbero. Pocas escenas en la historia del cine han resultado más eficaces a la hora de provocar los escalofríos al espectador.

Pero el final de *Amenaza en la sombra* no es la escena más conocida de la película. Ese honor le corresponde a la prolongada escena de sexo que mantienen John y Laura, mezcla con silenciosas tomas del matrimonio que se viste impasible para la cena. Corrió el rumor de que la notable pasión de la sesión de sexo derivaba de un lío amoroso entre Christie y Sutherland fuera de la pantalla.

Sea como fuere, esa misma pasión impregna toda la película. *Amenaza en la sombra* es sin duda una obra maestra del horror psicológico. **SJS**

i

Christie y Sutherland se conocieron en esta película. Su primera escena juntos fue de sexo.



La noche americana François Truffaut, 1973

La nuit américaine

Francia/Italia (Carrosse, PECF, PIC), 115 min, b/n/eastmancolor
Idioma inglés, francés
Producción Marcel Berbert
Guión Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman, François Truffaut
Fotografía Pierre-William Glenn
Música Georges Delerue
Intérpretes Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Dani, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Aumont, Jean Champion, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut, Nike Arrighi, Nathalie Baye, Maurice Seveno, David Markham, Bernard Menez, Gaston Joly, Zenaide Rossi
Oscar Francia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar François Truffaut (director), François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman (guión), Valentina Cortese (actriz de reparto)

«Rodar una película es como montar en diligencia. Al principio todos esperan disfrutar de un agradable viaje; después, el único objetivo es sobrevivir.»

Ferrand (François Truffaut)

i

El título de la cinta hace referencia a la práctica de tratar las imágenes rodadas de día como si se hubieran filmado por la noche.

El director Ferrand (interpretado por François Truffaut), en una típica escena de *La noche americana*, deja caer un montón de sus últimas adquisiciones en libros del cine (sobre Bresson, Rossellini, Hitchcock), mientras el tema musical de Georges Delerue suena desde un diminuto auricular de teléfono. La quintaesencia de Truffaut es la mezcla de los detalles cotidianos con un inesperado y comedido arranque de lirismo poético.

La noche americana es el homenaje de Truffaut al proceso de rodaje de una película. El director escogió el cine clásico ligado a los estudios como su premisa y no a la *nouvelle vague*. Controvertidamente, pues estaban en el período posterior a mayo del 68. El énfasis de la película está en el rodaje como artesanía más que como arte (nadie pretende que el divertimento mediocre que rueda Ferrand sea una obra maestra). Y, en última instancia, trata menos del producto que del proceso colectivo que lleva a él. Truffaut pinta un afectuoso retrato de buenas relaciones de familia entre el equipo en lugar de los feroces juegos de poder que normalmente se presentaban, haciendo de *La noche americana* el polo opuesto a *El desprecio*, de Jean-Luc Godard (1963) o a *Atención a prostituta tan querida* de Rainer Werner Fassbinder (1970).

La nota predominante de la película es una sabiduría agridulce y amable. Un rico conjunto de actores (sobre todo el sereno Jean-Pierre Aumont y el chispeante Jaen-Pierre Léaud) comparten lecciones fugaces sobre la vida, el amor y la pérdida. El filme dibuja diestramente una amplia gama de personajes a quienes compara con inteligencia, como por ejemplo con sus actitudes hacia el sexo ocasional: el personaje felizmente casado que interpreta Jacqueline Bisset una vez que Léaud hace pública su relación es trágico e histriónico, y frívolo el de Natalie Baye como sensata ayudante del director.

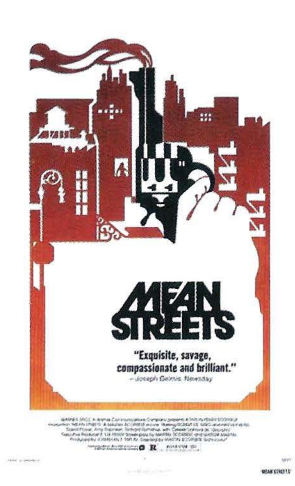
Truffaut recalca la transitoriedad, la fragilidad y la irrealidad de la vida en un set de rodaje, y permite, en una escena sorprendente e hilarante, que un extraño explote y critique a esa gente del cine por su desvergonzada inmoralidad. *La noche americana* (como indica su título) expone con cariño las muchas ilusiones de que se compone una película y mantiene nuestro asombro ante su magia. Es característico en Truffaut el enérgico montaje de las escenas y expresa un profundo afecto por los aspectos mundanos del negocio.

El cine de Truffaut es esencialmente poco espectacular como demuestran las extrañas escenas hilarantes del montaje. En *La noche americana* no hay un subrayado melodramático, ni retórica ostentosa en su puesta en escena. La obsesión de Truffaut es mantener la ligereza de tono, llevar al máximo el flujo narrativo y transmitir los incidentes con la mayor economía. Quienes desdeñan *La noche americana* como algo insustancial o poco serio se pierden el logro total de Truffaut en este aspecto.

Los raros e intensos momentos de drama son como bruscas interrupciones entre la caprichosa sucesión de situaciones corrientes y cambian el tono. La tristeza de estos sucesos destaca la profundidad de los placeres pasajeros: momentos de intimidad y complicidad, epifanías gloriosas, irrupciones de la comedia y besos robados. *La noche americana* contiene las estampas más encantadoras de Truffaut en este género. **AM**

Malas calles Martin Scorsese, 1973

Mean Streets



1973

EE.UU. (Taplin-Perry-Scorsese), 110 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción E. Lee Perry, Martin Scorsese, Jonathan T. Taplin
Guión Martin Scorsese, Mardik Martin
Fotografía Kent L. Wakeford
Música adaptada Eric Clapton, Bert Holland, Mick Jagger y Keith Richards
Intérpretes Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval, Amy Robinson, Richard Romanus, Cesare Danova, Victor Argo, George Memmoli, Lenny Scaletta, Jeannie Bell, Murray Moston, David Carradine, Robert Carradine, Lois Walden, Harry Northup, Catherine Scorsese, Martin Scorsese

«Es todo pura mierda excepto el dolor. El dolor del infierno. El fuego de un rayo incrementado un millón de veces. Infinitamente.»

Charlie (Harvey Keitel)

i

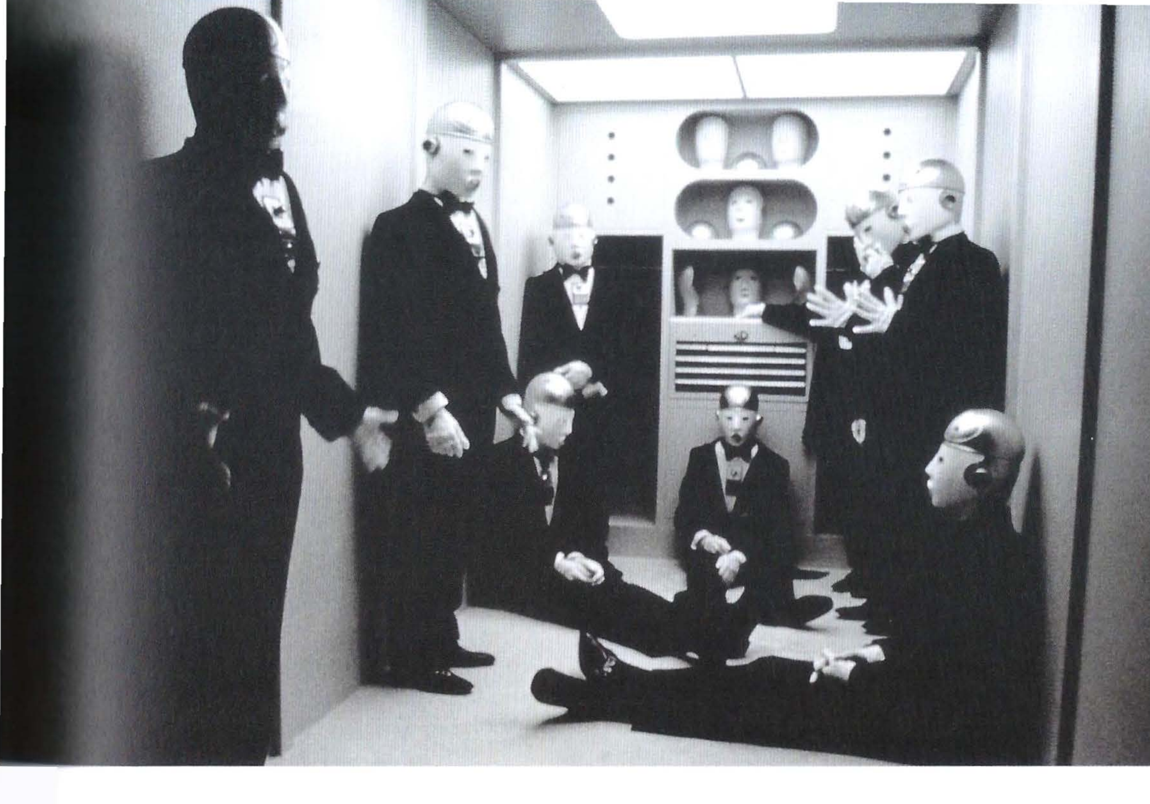
La última toma es de la madre de Scorsese, Catherine, cerrando una ventana y bajando la persiana.

El debut de Martin Scorsese fue una instantánea declaración de los temas que ha venido elaborando desde entonces y de su llamativo talento. Se ambientó en su barrio natal de Nueva York, Little Italy, aunque en realidad se rodó en su mayor parte en Los Ángeles con algún metraje añadido sobre la festividad religiosa de San Gennaro. *Malas calles* trata de unos espabilados en el nivel intermedio del crimen organizado. Explora el efecto y el espíritu destructivo de la adolescencia y adopta una peculiar búsqueda de redención que ha continuado a lo largo de toda su filmografía.

Un joven y refinado Harvey Keitel asume el papel protagonista de Charlie Cappa, el doble autobiográfico de Martin Scorsese (el director incluso utiliza su propia voz en la narración del personaje). Es un parásito menor de la mafia que cree que «uno paga por sus pecados en la calle, no en la iglesia», pero que de buena gana recurre al cirio votivo para expiar sus crímenes, tan preocupado por ofrecer al mundo la impresión de un caballero andante poniéndose la armadura cuando se viste. Charlie cree posible un anticuado sentido del honor y la lealtad, y sin embargo prosperar en un negocio dominado por caballeros de edad. Pero su prima-novia (Amy Madigan) socava su actitud de integridad recordándole que «San Francisco no andaba liquidando a la gente».

Charlie emplea su tiempo callejeando con sus amigos por Little Italy, intercambiando salidas a lo Hope-Crosby con su irresponsable primo Johnny Boy (Robert De Niro), va al cine (hay citas de cinéfilo con escenas de *Centauros del desierto*, de John Ford, y *La tumba de Ligeia*, de Roger Corman, muestran al espectador las cosas que han formado a Martin), se monta sus pequeños trapicheos con drogas (la asistencia al cine la financian timando a unos estudiantes), se pregunta con qué chica sentará la cabeza y espera mejorar su posición en el mundo del crimen. Sin embargo, la imagen que debe dar ante los demás le lleva a romper la relación que mantenía con su prima epiléptica por miedo a contaminarse, y luego a eludir una posible relación con una mujer evidentemente extraordinaria con quien ha estado flirteando solo porque es negra. En el ínterin, su lealtad hacia Johnny Boy lo llevará al desastre, porque el rebelde irresponsable, que no tiene en cuenta la opinión de nadie, mosquea a un prestamista (Richard Romanus) ignorando la deuda y despreciándolo en público.

El comprometido, reflexivo, serio y considerado Charlie y el explosivo, voluble, impulsivo y estúpido Johnny Boy (a quien vemos por primera vez destripando un buzón de correos) son los personajes clave del cine de la década de 1970, pues establecieron unos tipos que las estrellas explorarían en una serie de notables trabajos de Scorsese y otros. El filme termina en una apoteosis sangrienta, un tiroteo con accidente de coche del que algunos personajes salen sangrando y otros, muertos (aunque no queda claro quién es quién). Trasciende la energía gloriosa de Keitel pavoneándose por los bares iluminados por el neón con sus elegantes trajes, acompañado por la cámara, mientras suena la incomparable colección de discos de Scorsese en la banda sonora. David Carradine, estrella de Scorsese en la anterior *Boxcar Bertha* (1972), tiene un divertido cameo como borracho víctima de asesinato. **KN**



El dormilón Woody Allen, 1973

Sleeper

EE.UU. (Rollins-Joffe Productions), 89 min, color
Idioma inglés
Producción Jack Grossberg
Guión Woody Allen, Marshall Brickman
Fotografía David M. Walsh
Música Woody Allen
Intérpretes Woody Allen, Diane Keaton, John Beck, Mary Gregory, Don Keefer, John McLiam, Bartlett Robinson, Chris Forbes, Mews Small, Peter Hobbs, Susan Miller, Lou Picetti, Jessica Rains, Brian Avery, Spencer Milligan

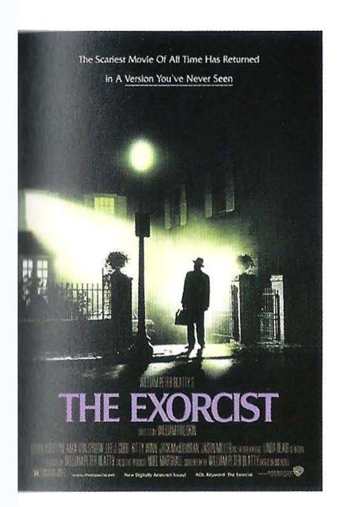
i

La canción protesta de Luna es la misma que la de Espósito en la comedia *Bananas* (1971).

Es una de las «películas divertidas del principio» de Woody Allen, así descritas por él mismo. Hablamos de una comedia al estilo de Bob Hope que sirvió de vehículo al personaje judío quejica y neurótico que interpreta Allen. Está ambientada libremente en una visión de 1973 del futuro formada a partir de películas como *2001: una odisea en el espacio* (1968), *La naranja mecánica* (1971), *THX 1138* (1971) y *Z.P.G.* (1972).

Miles Monroe (Allen), músico de jazz y propietario de una tienda de alimentación naturista en Greenwich Village, es descongelado doscientos años después de haber sido criogenizado en papel de estaño al surgir complicaciones en una rutinaria operación de úlcera. Como en *Bananas* (1971) y *La última noche de Boris Grushenko* (1975), el personaje de Allen es un desastre y se ve arrastrado a unirse a la actividad revolucionaria por lo visto condenada a cambiar una tiranía por otra. Hay algunos mordaces comentarios filosóficos a propósito de las relaciones románticas condenadas. Pero el eje de la película es la comedia, las estocadas satíricas a las costumbres contemporáneas vistas desde una desvirtuada perspectiva futurista (se ha probado que los alimentos grasientos y el tabaco son mejores para la salud que la comida sana), el *slapstick* al estilo del cine mudo, el surrealismo de izquierdas. Es una sesión de desprogramación mental que acaba en la versión de *Un tranvía llamado deseo* (1951), y Diane Keaton y Allen hacen de Marlon Brando y de Vivien Leigh. **KN**





EE.UU. (Hoya Productions, Warner Bros.), 122 min, metrocolor
Idioma inglés, latín, griego, francés, alemán, árabe
Producción William Peter Blatty
Guión William Peter Blatty, de su novela
Fotografía Owen Roizman, Billy Williams
Música Jack Nitzsche, David Borden, George Crumb, Hans Werner Henze, Mike Oldfield, Krzysztof Penderecki, Anton Webern
Intérpretes Ellen Burstyn, Max von Sydow, Lee J. Cobb, Kitty Winn, Jack MacGowran, Jason Miller, Linda Blair, Reverend William O'Malley, Barton Heyman, Peter Masterson, Rudolf Schündler, Gina Petrushka, Robert Symonds, Arthur Storch, Reverend Thomas Bermingham
Oscar William Peter Blatty (guión), Robert Knudson, Christopher Newman (sonido)
Nominaciones al Oscar William Peter Blatty (mejor película), William Friedkin (director), Ellen Burstyn (actriz), Jason Miller (actor de reparto), Linda Blair (actriz de reparto), Bill Malley, Jerry Wunderlich (dirección artística), Owen Roizman (fotografía), John C. Broderick, Bud S. Smith, Evan A. Lottman, Norman Gay (montaje)

El exorcista fue la primera cinta de terror nominada para el Oscar a la mejor película.

El exorcista William Friedkin, 1973

The Exorcist

Esta película ha ejercido una gran influencia en el desarrollo posterior del género como primer bombazo de la historia del cine de terror. Una película de terror no había sido nunca objeto de tanta publicidad antes de su estreno, de tantos chismes sobre discordias en la posproducción, de tanta especulación sobre lo que podía inducir a gente de todas las edades a hacer cola durante horas para ver algo que tenía la virtud de provocar vómitos, desmayos y psicosis temporal.

El impacto cultural de *El exorcista* no debe infravalorarse. Desafió las normas que especificaban lo que era aceptable mostrar en la pantalla. La película robó los titulares de los periódicos estadounidenses al escándalo Watergate durante un tiempo y llevó a un notable aumento del número de posesos.

El novelista William Peter Blatty se inspiró en los artículos de un periódico que hablaban de un chico de trece años de Maryland de quien se decía que había sido poseído por fuerzas demoníacas, y lo convirtió en chica. Añadió sensacionalismo a muchos detalles, incluyó buenas dosis de especulaciones teológico-filosóficas sobre la naturaleza del mal y, en 1971, publicó *El exorcista*. La Warner Brothers compró los derechos del filme anticipando que sería un bestseller, y, Blatty presentó después de numerosas reescrituras del guión original, una versión de *El exorcista* que se adecuaba a las severas exigencias de Friedkin.

Tras un largo prólogo incomprensible para quien no haya leído el libro, la primera mitad de la película presenta las relaciones esenciales entre los personajes y establece la situación de crisis. Regan MacNeil (Linda Blair) es la adorable hija adolescente de la estrella de cine Chris MacNeil (Ellen Burstyn). La chica profetiza la muerte del novio de su madre y se orina delante de un montón de invitados, y Chris se pregunta qué le «ha entrado» a su hija. Se sucede el comportamiento extraño y el sacudir salvajemente la cama, y Regan ingresa en el hospital, donde la someten a una batería de pruebas invasivas mejor descritas como pornografía médica. Se sospecha una lesión cerebral, pero las pruebas no la revelan. Cuando Regan, por lo visto bajo hipnosis, responde a las pedantes preguntas del psiquiatra del hospital agarrándole de los testículos, se recomienda a Chris que busque ayuda de la Iglesia. Así lo hace, y suplica al padre Damien Karras (Jason Miller), un jesuita lleno de dudas, que practique un exorcismo. La segunda mitad de la película culmina con una intensa batalla entre Karras y el demonio de Regan, después de que el exorcista más experimentado de la escena, el padre Merrin (Max von Sydow) muera en la lucha. Karras salva a Regan acogiendo al demonio en su propio cuerpo y luego se arroja por la ventana.

En una era de agitación estudiantil, de uso experimental de drogas y de cuestionamiento general de la autoridad, *El exorcista* permitió a los espectadores regodearse en los terribles castigos infligidos a la rebelde Regan. *El exorcista* permitió también a los espectadores regodearse en la rebeldía de la Regan-demonio, un personaje tan fascinante y tan lleno de repugnantes sorpresas. La película dio origen a una legión de secuelas de calidad inferior variantes del tema de la posesión, y convirtió al niño con poderes malévolos en motivo dominante del cine de terror. **SJS**

Vérités et mensonges/F for Fake Orson Welles, 1973
(Verdades y mentiras)

Francia/Irán/Alemania Federal (Astrophore/Saco/Janus) 85 min, color
Producción Dominique Antoine
Guión Orson Welles, Oja Kodar
Fotografía François Reichenbach
Música Michel Legrand
Intérpretes Orson Welles, Oja Kodar, Elmyr de Hory, Clifford Irving, François Reichenbach, Joseph Cotten, Paul Stewart, Richard Wilson, Laurence Harvey, Nina van Pallandt

La última cinta completa de Orson Welles, *Vérités et mensonges*, nos plantea diversas preguntas: ¿Es una película? ¿Un documental? ¿Un ensayo fílmico? Quizá la mejor definición sería la de «jeu d'esprit». Una relajada meditación sobre el engaño y el fraude, la farsa, la mentira, la magia y la ilusión. El filme toma prestadas imágenes rodadas por un amigo de Welles, el documentalista francés François Reichenbach, sobre el falsificador de arte húngaro Elmyr de Hory, a quien vemos en Ibiza charlando con Clifford Irving, quien está escribiendo un libro sobre el personaje titulado *¡Fraude!* El propio Irving demuestra ser poco menos que un fraude cuando publica una supuesta entrevista en formato libro con el solitario Howard Hughes.

Intercaladas con estas escenas aparecen planos de Welles caminando por París e Ibiza, reflexionando sobre arte como forma de estafa, e imágenes de una bella joven, Oja Kodar, compañera de Welles durante los últimos veinte años de su vida, observada por todos los hombres que se cruzan en su camino.

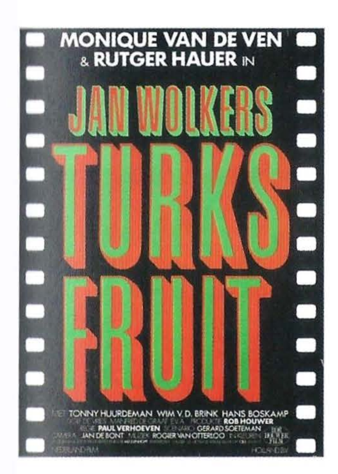
Vérités et mensonges se considera «la película más alegre de Welles», aunque es posible detectar en ella los tonos melancólicos que tiñen la totalidad de su obra. Hay un momento en que reflexiona sobre la catedral de Chartres, una obra maestra anónima. «Quizá», añade, «el nombre del autor no importe demasiado.» Y nos previene desde buen principio: «Durante la hora siguiente, todo lo que oirán es rigurosamente cierto.» **PK**

Pat Garrett y Billy the Kid Sam Peckinpah, 1973
Pat Garrett and Billy the Kid

EE.UU. (MGM), 122 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Gordon Carroll
Guión Rudy Wurlitzer
Fotografía John Coquillon
Música Bob Dylan
Intérpretes James Coburn, Kris Kristofferson, Richard Jaeckel, Katy Jurado, Chill Wills, Barry Sullivan, Jason Robards, Bob Dylan, R.G. Armstrong, Luke Askew, John Beck, Richard Bright, Matt Clark, Rita Coolidge, Jack Dodson

Se estrenó en una versión truncada y poco cuidada. El último western verdadero de Sam Peckinpah ha sido restaurado hasta la idea original del director y se la puede saludar como una de sus mejores películas. En la versión restaurada, se inicia con la escena de la muerte de Pat Garrett (James Coburn) acribillado a balazos. En ese momento final, recuerda los tiempos en que renunció a ser un proscrito y vistió la insignia de la ley en persecución de su antiguo amigo Billy (Kris Kristofferson), porque «este país se está haciendo viejo y tengo la intención de envejecer con él». Por el camino, Garrett pierde el último vestigio de integridad y Peckinpah nos muestra un oeste decadente con un estilo gótico a medida que aparecen una sucesión de rostros familiares del género que por lo general acaban muriendo acribillados a balazos.

En este desfile figuran Slim Pickens, Katty Jurado, Jack Elam, Richard Jaeckel, L.Q. Jones, Harry Dean Stanton, Chill Wills, Matt Clark, Elisha Cook Jr., Denver Pyle y Barry Sullivan. Sería difícil encontrar un buen western que no incluyera a alguno de estos actores; colectivamente, proporcionan una lista de la anterior grandeza del género y cada cameo pone su granito de arena en este melancólico, desencantado y elegíaco tapiz del oeste. Es una historia de género rodada con montones de sangre y poesía. **KN**



Holanda (VNF), 112 min, color
Idioma holandés
Producción Rob Houwer
Guión Gerard Soeteman, basado en la novela *Turks Fruit* de Jan Wolkers
Fotografía Jan de Bont
Música Rogier van Otterloo
Intérpretes Monique van de Ven, Rutger Hauer, Tonny Huurdeman, Wim van den Brink, Hans Boskamp, Dolf de Vries, Manfred de Graaf, Dick Scheffer, Marjol Flore, Bert Dijkstra, Bert André, Jon Bluming, Paul Brandenburg, Suze Broks, David Conyers
Nominaciones al Oscar Holanda (mejor película de habla no inglesa)

«La película se exhibió en Europa durante un montón de años, superando a Cabaret *y* El último tango en París. *Fue increíble.»*

Rutger Hauer, 2011

i

La cinta fue reconocida como «la mejor película holandesa del siglo» en el Festival de Cine Holandés de 1999.

Delicias turcas Paul Verhoeven, 1973

Turks Fruit

Es la escandalosa precursora del ciclo de películas de Hollywood de alto presupuesto que indaga en la sexualidad humana, como *Instinto básico* (1992), *Showgirls* (1995) y *Las brigadas del espacio* (1997). A menudo criticado por el uso de la violencia extrema y el sexo explícito, Verhoeven siempre ha mantenido que sus películas reflejan la realidad más que influenciarla.

Delicias turcas tiene como protagonista a Rutger Hauer en el papel de Eric Vonk, un promiscuo escultor que inicia una relación con la bella Olga (Monique van de Ven), cuyo apetito sexual iguala el suyo. La relación va en serio y deciden casarse, pero las diferencias entre Eric y el sistema de valores de sus parientes políticos los separan definitivamente. Años más tarde, Eric y Olga vuelven a encontrarse y dotan de conclusión a su relación. La película está construida sobre una serie de flashbacks que revela paulatinamente el mundo interior y la sensibilidad de Eric.

La película introduce a Eric apaleando a un hombre hasta la muerte y metiéndole una bala entre ceja y ceja a una mujer. Le sigue una panorámica de su habitación y al fin la cámara se detiene en él, tumbado medio desnudo y recordando todas esas fantasías frescas. Ojea con fruición las fotografías de una caja, siempre la misma mujer, que será Olga. El mismo ritmo frenético describe la seducción de una serie de mujeres y la obsesión de Eric por coleccionar fetiches sexuales. En una interesante composición narrativa, el filme nos devuelve al presente a la mitad, y la última parte retoma el punto donde empezó. El humor del tercio final es muy distinto al del principio, parece otra película. Se transforma en un conmovedor cuento sobre el amor y la pérdida, el éxtasis y la desesperación, y la buena dosis de contenido erótico se atempera con dosis extremas de fantasía y realidad.

La sexualidad libre que impulsa el filme de Verhoeven es la esencia de *Delicias turcas*, y la presenta como el asalto definitivo a los valores burgueses. Sostenida por el comportamiento extremo del protagonista, este romance poco convencional no para de provocar y su efecto se potencia con la química explosiva de Hauer y Van de Ven. *Delicias turcas* fue designada como Mejor película holandesa del siglo en el Festival de Holanda de 1999. **RDe**





El espíritu de la colmena Víctor Erice, 1973

España (Elías Querejeta), 97 min, eastmancolor
Idioma español
Producción Elías Querejeta
Guión Víctor Erice, Ángel Fernández Santos, Francisco J. Querejeta
Fotografía Luis Cuadrado
Música Luis de Pablo
Intérpretes Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, Ana Torrent, Isabel Tellería, Ketty de la Cámara, Estanis González, José Villasante, Juan Francisco Margallo, Laly Soldevila, Miguel Picazo

Transcurren unos veinte minutos que sirven para establecer algunos hechos básicos: es una familia formada por el padre (Fernando Fernán Gómez), la madre (Teresa Gimpera) y dos niñas (Isabel Tellería y Ana Torrent). Todos los actores usan sus nombres respectivos. Erice nos muestra al hombre con sus abejas y en su estudio; la mujer escribe una carta, monta en bicicleta y la lleva al tren; las niñas salen entre el público en un pase de cine de la película *Frankenstein* (1931), de James Whale. Estos retratos introductorios son los estudios de una soledad atormentada, y las ventanas de las habitaciones de los personajes recuerdan la estructura de las celdas de la colmena.

Es una película misteriosa e inolvidable, en muchos aspectos conmovedora pero que rehúsa congelarse con una sola intención. La unidad familiar es el lugar del trauma psíquico y el escenario de una íntima comunión posible, como pasa en el resto de la desafortunadamente escasa filmografía de Erice.

Erice evoca con conmovedora delicadeza la atmósfera de un pequeño pueblo castellano. Los personajes sueñan con otros lugares pero la realidad resulta aplastante en una granja abandonada: allí se esconde un fugitivo político a quien la impresionable Ana, fascinada, toma por el espíritu errante del monstruo de Frankenstein. Esta película, que empieza como un cuento de hadas: «Érase una vez...», termina con una conmovedora declaración dirigida a los espíritus del viento: «Soy Ana». **AM**

i
La familia no aparece al completo en ninguna toma del filme.

Más dura será la caída Perry Henzell, 1973
The Harder They Come

Jamaica (International), U.S.
120 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Perry Henzell
Guión Perry Henzell, Trevor D. Rhone
Fotografía Peter Jessop, David McDonald, Franklyn St. Juste
Música Jimmy Cliff, Desmond Dekker, The Slickers
Intérpretes Jimmy Cliff, Janet Barkley, Carl Bradshaw, Ras Daniel Hartman, Basil Keane, Bobby Charlton, Winston Stona, Lucia White, Volair Johnson, Beverly Anderson, Clover Lewis, Elijah Chambers, Prince Buster, Ed «Bum» Lewis, Bobby Loban

Esta película está ambientada en los barrios bajos de Jamaica, y presenta un argumento trasnochado: un chico de campo llega a la ciudad y tropieza con los malos del lugar. Pero como homenaje de bajo presupuesto a las películas de gángsteres, funciona estupendamente.

Gracias a los exteriores corrientes y a las toscas interpretaciones, la película avanza con una insólita verosimilitud. Jimmy Cliff interpreta el papel del ingenuo chico de pueblo que se mete de cabeza en una pelea entre policías corruptos y las bandas que se han infiltrado en la industria del reggae. El efecto más duradero de la película fue dar a conocer el reggae a oídos no jamaicanos, al margen del impacto que haya podido tener en los círculos del cine de medianoche. La banda sonora (un personaje por sí misma) contiene temas estelares de grupos como Toots and the Maytals y el mismo Cliff, cuyo «Many Rivers to Cross» es una de las canciones más sentimentales que se han grabado. La banda sonora preparó el terreno para el ascenso de la superestrella Bob Marley, pero para los jamaicanos, el reggae no era ninguna novedad. Recibieron la película como un vívido retrato de su dura vida cotidiana, una postal granulada enviada desde el Caribe al ancho mundo. **JKl**

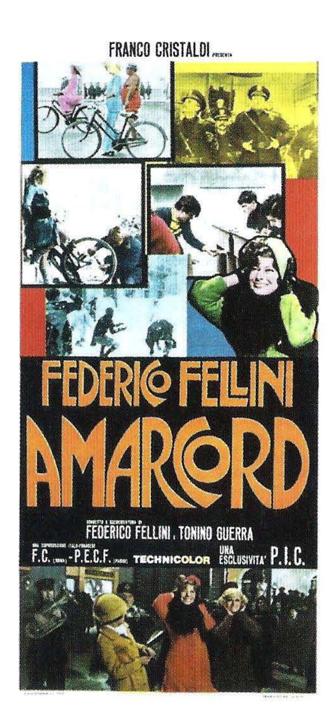
El planeta salvaje René Laloux, 1973
La planète sauvage

Checoslovaquia/Francia (Ceskoslovensky Filmexport, Krátky Film Praha, Les Films Armorial), 72 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Roger Corman, S. Damiani, Anatole Dauman, A. Valio-Cavaglione
Guión Steve Hayes, René Laloux, Roland Topor, basado en la novela *Oms en serie* de Stefan Wul
Fotografía Boris Baromykin, Lubomir Rejthar
Música Alain Goraguer
Festival de Cannes René Laloux (premio especial, nominación a la Palma de Oro)

La animación volvió a cobrar importancia a finales de la década de 1980 y desde entonces cada vez parece más improbable que se ruede otro largometraje animado tan extraño como el clásico del *underground* francés *El planeta salvaje*, de René Leloux. La película, dibujada con gran detalle en cálidos tonos pastel, es la clase de alegoría hippie —y extraña experiencia visual— que realizaron muchos directores de la década de 1960.

Adaptación de una novela de Stefan Wul, se inspira en la invasión de Checoslovaquia por las tropas rusas a finales de la década de 1960. En el planeta Ygam vive una raza de seres alienígenas gigantes, los Traags. Los Traags tratan a los Oms, parecidos a los humanos, como mascotas, con el mismo sadismo y el perverso maternalismo que los humanos emplean con ellas. Uno de los Oms se fuga gracias a un artilugio cognoscitivo de los Traags, y lo utiliza para fomentar la violenta rebelión de sus congéneres. El filme de Laloux, que ganó el Grand Prix de Cannes de 1973, es un respiro de los vehículos de marketing animados, hábilmente diseñados, y de incontables imitadores baratos.

Se inicia en Praga pero se termina en París debido a la presión política. Utiliza un método accesible que muestra los males de la propaganda y expresa una necesidad de individualismo. La visión de Laloux de un paisaje alienígena al estilo de Dalí-conoce a-Krazy Kat, poblado de criaturas retorcidas, es chocante, pero los elementos psicodélicos de la película no han envejecido bien. **JKl**



Italia/Francia (F.C., PECF), 127 min, tecnicolor
Idioma italiano
Producción Franco Cristaldi
Guión Federico Fellini, Tonino Guerra
Fotografía Giuseppe Rotunno
Música Nino Rota
Intérpretes Pupella Maggio, Armando Brancia, Magali Noël, Ciccio Ingrassia, Nando Orfei, Luigi Rossi, Bruno Zanin, Gianfilippo Carcano, Josiane Tanzilli, Maria Antonietta Beluzzi, Giuseppe Ianigro, Ferruccio Brembilla, Antonino Faa Di Bruno, Mauro Misul, Ferdinando Villella, Antonio Spaccatini, Aristide Caporale, Gennaro Ombra, Domenico Pertica, Marcello Di Falco, Stefano Proietti, Alvaro Vitali, Bruno Scagnetti, Fernando De Felice, Bruno Lenzi, Gianfranco Marrocco, Francesco Vona, Donatella Gambini
Oscar Italia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Federico Fellini (director), Federico Fellini, Tonino Guerra (guión)

i

La película se convertiría en el último gran éxito comercial de la carrera de Federico Fellini.

Amarcord Federico Fellini, 1973

Federico Fellini se presenta en su faceta más sombría cuando trata de individuos (como en *8 ½*, 1963) y en la más alegre cuando trata de pandillas, grupos y multitudes. Una magnífica escena de *Amarcord* se dedica a grabar los movimientos de cada miembro de una comunidad que discurre hacia una playa. Impulsado por la música de Nino Rota, el mundo entero fluye y canta en rítmica fusión. Y Fellini marca el final de un día y de la ceremonia de una boda —como el fin de su recuerdo (y de su película), e incluso como el fin de una era— vaciando lentamente una larga escena de su populosa humanidad.

Amarcord («Yo recuerdo») es la menos grandiosa y la más inmediata de las últimas películas del maestro y merece figurar entre las memorias cinematográficas más hermosas del siglo XX. Ofrece una sucesión de escenas extraordinariamente líricas e intensas con la estructura narrativa más sutilmente vigorosa de la carrera de Fellini.

Es la película de Fellini menos modernista de la década de 1960 y anteriores, y evita los juegos de autorreflexión que llenan *Roma* (1972) o *Ginger y Fred* (1986). La figura de Titta es su alter ego, pero Fellini construye un mosaico generosamente fracturado que no pertenece a un solo personaje central, ni siquiera al narrador de la pantalla (el viejo historiador aficionado, figura cómica típicamente felliniana); una palpable influencia en las crónicas épicas de la vida criminal de Scorsese *Uno de nosotros* (1990) y *Casino* (1996). *Amarcord* utiliza ciertos recursos clásicos, como la progresión a través de las estaciones, de gran efecto para introducir distintos estados de ánimo, del cómico al melancólico.

Este cuento entreteje el punto de vista infantil en su contexto social más amplio, como muchos otros autobiográficos escritos o filmados, y aquí anuncia el reinado del fascismo en Italia en la década de 1930. Hay una gran laguna, que se revela gradualmente al espectador, entre los indicios de la violencia y la exclusión social posterior (sobre todo en relación con la población judía) y las travesuras preñadas de vida de los jovenzanos. Pero los niños no son los únicos engañados, porque la política del fascismo se presenta ante las adoradoras masas como un espectáculo, la gigantesca cabeza de Mussolini que desfila por las calles en una escena especialmente brillante suspendida entre la comedia y el comentario social mordaz, y se mezcla con las glamurosas imágenes de la pantalla, como se muestra en la secuencia fantasiosa de la bella del pueblo de La Gradisca.

La comedia de Fellini alcanza los límites de la vulgaridad en varias escenas hilarantes como el hecho de orinar, la masturbación y la adoración de los pechos, repasando la peculiar manera italiana del género de «película de adolescentes». Él fue el vigoroso pionero con *Los inútiles* (1953).

El estilo de Fellini, en ocasiones demasiado barroco para su propio bien en trabajos como *Casanova* (1976), se estiliza y se convierte en una exaltada poesía de la niebla, en movimientos fluidos de la cámara y en un diseño de los decorados ligeramente artificial. Es un triunfo de la forma artística, y sus emociones son directas y conmovedoras. **AM**



El coloso en llamas John Guillermin, 1974
The Towering Inferno

EE.UU. (20th Century Fox, Warner Bros.) 165 min, color
Producción Irwin Allen
Guión Stirling Silliphant, basado en las novelas de Richard Martin Stern, Thomas N. Scortia y Frank M. Robinson
Fotografía Fred Koenekamp, Joseph F. Biroc
Música John Williams
Intérpretes Steve McQueen, Paul Newman, William Holden, Faye Dunaway, Fred Astaire, Susan Blakely, Richard Chamberlain, Jennifer Jones, O.J. Simpson, Robert Vaughan, Robert Wagner, Susan Flannery
Oscar Fred Koenekamp, Joseph F. Biroc (fotografía), Harold F. Kress, Carl Kress (montaje), Al Kasha, Joel Hirschhorn (canción)
Nominaciones al Oscar Irwin Allen (mejor película), Fred Astaire (actor), William J. Creber, Ward Preston, Raphael Bretton (dirección artística), John Williams (banda sonora), Theodore Soderberg, Herman Kress (sonido)

El coloso en llamas fue la película que ayudó a definir el género del *disaster movie* (películas de catástrofes). Como *Aeropuerto* (1970) y *Terremoto* (1974), reunía a un elenco de estrellas en una catástrofe que solo dejaba vivas a unas pocas. Una fórmula que los estudios repetirían a lo largo de la década de 1970.

La acción se sitúa en San Francisco. En vísperas de la inauguración de un nuevo rascacielos, su arquitecto, Doug Roberts (Paul Newman), está preocupado por las medidas de seguridad de la instalación eléctrica. Pese a sus reparos, la inauguración prosigue con una fiesta en el ático. Cuando se declara un incendio en la parte inferior, los invitados quedan atrapados, obligando a Roberts y al jefe de bomberos O'Hallorhan (Steve McQueen) a tomar medidas desesperadas para salvarlos.

El coloso en llamas permitió el despliegue de considerables talentos en pantalla. Newman y McQueen, ambos exponentes del estilo interpretativo frío y naturalista que nació en la década de 1950, están arropados por estrellas de la era «clásica» de Hollywood, como Fred Astaire. Pero todo queda supeditado a la principal atracción del filme: sus innovadoras escenas de acción centradas en el incendio del rascacielos, supervisadas por el «maestro del desastre» Irwin Allen. **EL**

Quiero la cabeza de Alfredo García
Bring me the Head of Alfredo Garcia
Sam Peckinpah, 1974

EE.UU./México (Churubusco Azteca, Optimus), 112 min, color
Idioma inglés
Producción Martin Baum, Helmut Dantine, Gordon T. Dawson
Guión Gordon T. Dawson, Frank Kowalski, Sam Peckinpah
Fotografía Álex Phillips Jr.
Música Jerry Fielding
Intérpretes Warren Oates, Isela Vega, Robert Webber, Gig Young, Helmut Dantine, Emilio Fernández, Kris Kristofferson, Chano Urueta, Jorge Russek, Don Levy, Donnie Fritts, Chalo González, Enrique Lucero, Janine Maldonado, Tamara Garina

Esta es una de las raras películas que divide al público entre quienes la califican como un clásico de cinco estrellas y los que la ven como una porquería de media estrella. La película más brutal y nihilista de Sam Peckinpah sigue al sórdido pianista Benny (Warren Oates) a través de un México actual, tan infernal como el Oeste de pesadilla del clásico anterior del director, *Grupo salvaje*.

Debido a que el difunto Alfredo García ha dejado embarazada a su hija, el Jefe (Emilio Fernández, reencarnando su papel de patriarca malvado de *Grupo salvaje*) ofrece una recompensa por su cabeza y Benny espera conseguirla. Oates cruza el desierto con la reliquia llena de cresas metida en un saco, y tropieza con asesinos de la mafia y con unos motoristas locos, se une a la prostituta Isela Vega y llega a la hacienda para dar lugar a uno de los finales apocalípticos llenos de tiros que son marca del director. *Quiero la cabeza de Alfredo García* es la quintaesencia del «cine sucio», con un antihéroe sin afeitar y que es un chivato y un desfile de personajes secundarios corruptos. Peckinpah sale de su camino y convierte los escenarios en repugnantes y sórdidos, con una pretensión manchada de sangre que sugiere a Ernest Hemingway en el momento en que le explotó el cerebro. Obviamente es el trabajo de un genio alcohólico, con momentos de conmovedora melancolía y belleza incluso durante las violaciones y las peleas a tiros. **KN**

Dersu Uzala Akira Kurosawa, 1974



Japón/URSS (Atelier 41, Daiei Studios, Mosfilm, Satra), 137 min, color
Idioma ruso
Producción Yoichi Matsue, Nikolai Sizov
Guión Akira Kurosawa y Yuri Nagibin, a partir de los diarios de Vladimir Arseniev
Fotografía Fyodor Dobronravov, Yuri Gantman, Asakazu Nakai
Intérpretes Yuri Solomin, Maksim Munzuk, Suimenkul Chokmorov, Svetlana Danilchenko, Dima Kortitschew, Vladimir Kremena, Aleksandr Piatkov
Oscar URSS (mejor película de habla no inglesa)

«Creo que la gente debería ser más humilde ante la naturaleza, porque formamos parte de ella y debemos vivir en armonía... podemos aprender mucho de Dersu.»

Akira Kurosawa, 1991

i

Kurosawa ya había planeado una versión japonesa de la historia en la década de 1940, pero no pudo hacerla.

Esta espectacular obra épica fue filmada en 70 mm en la Unión Soviética durante un período en el que el gran director japonés Akira Kurosawa había caído sorprendentemente en desgracia en su país natal. El éxito internacional de *Dersu Uzala* y el Oscar a la mejor película de habla no inglesa ayudaron a restaurar la reputación del director, pero su subestimada propuesta sirvió también como recordatorio de que Kurosawa era un genuino maestro y no solo un habilidoso artesano de divertimentos de acción samurai.

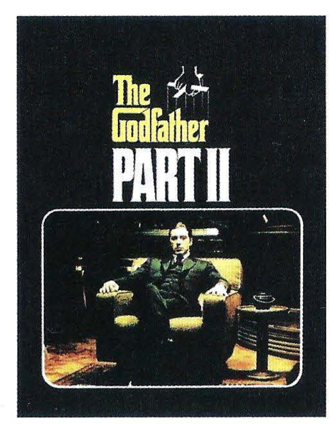
Esta vasta película, dominada por impresionantes paisajes vacíos, es también una pieza íntima de dos personajes construida con pequeños gestos y una sencilla evocación del profundo amor entre los aparentes opuestos.

Se sitúa en Siberia a principios del siglo XX y se basa en una historia de Vladimir Arseniev. La película gira en torno a la relación entre el oficial (Yuri Solomin) de una expedición cartográfica y Dersu (Maksim Munzuk), un anciano campesino de piernas arqueadas que vive en los bosques y es reclutado como guía de la expedición. En refriegas menores con bandidos y en la lucha contra los elementos, Dersu muestra su fuerza y su conocimiento del medio. La secuencia más tensa de la película desata una amenazadora tormenta y los héroes utilizan teodolito y hierbas para levantar un refugio en medio del yermo. La película trata sobre la vulnerabilidad y la resistencia del hombre en la vastedad de la creación, pero se llega al tema a través de un sinfín de pequeños detalles.

Los subordinados del oficial consideran a Dersu un personaje cómico, pero es evidente que su sabiduría natural lo ha preparado mucho mejor para resistir en aquel paisaje duro e impredecible. Cinco años después de la expedición, el oficial regresa a Siberia para terminar el trabajo y se reúne muy contento con Dersu, pero descubre que la salud del anciano empieza a flaquear: Dersu se está quedando ciego y todos los tigres de la región andan acechándolo para vengar la muerte de un congénere que había matado.

En una conmovedora escena, el bueno del cartógrafo se lleva a Dersu a su casa, ubicada en zona civilizada, pero aunque el anciano le ayudó a sobrevivir en Siberia, no puede devolverle el favor incluyéndolo en la sociedad. **KN**





1974

EE.UU. (Paramount, Coppola), 200 min, tecnicolor
Idioma inglés, italiano
Producción Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos
Guión Francis Ford Coppola, Mario Puzo, basado en la novela de Mario Puzo
Fotografía Gordon Willis
Música Carmine Coppola, C. Curet Alonso, Nino Rota
Intérpretes Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert De Niro, John Cazale, Talia Shire, Lee Strasberg, Michael V. Gazzo, G.D. Spradlin, Richard Bright, Gastone Moschin, Tom Rosqui, Bruno Kirby, Frank Sivero, Francesca De Sapio
Oscar Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos (mejor película), Francis Ford Coppola (director), Francis Ford Coppola, Mario Puzo (guión), Robert De Niro (actor de reparto), Dean Tavoularis, Angelo P. Graham, George R. Nelson (dirección artística), Nino Rota, Carmine Coppola (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Al Pacino (actor), Michael V. Gazzo (actor de reparto), Lee Strasberg (actor de reparto), Talia Shire (actriz de reparto), Theadora Van Runkle (vestuario)

«Si hay algo cierto en esta vida, si la historia nos ha enseñado algo, es que puedes matar a cualquiera.»

Michael Corleone (Al Pacino)

i

El padrino II fue la única secuela en ganar un Oscar a la mejor película hasta *El retorno del rey* (2003).

El padrino, segunda parte Francis Ford Coppola, 1974

The Godfather: Part II

«Mantén cerca a tus amigos, pero más cerca aún a tus enemigos.» El tiempo y dos películas más destacarían el nihilismo y la desesperanza de la saga de *El padrino*. Esta secuela del genial original de 1972 es una pieza esencial de acompañamiento, «perseguida», como el director/guionista Francis Ford Coppola pretendía, por el «espectro» de la primera película. Resulta irónico, teniendo en cuenta que Coppola fue casi despedido entonces y que estaba tan preocupado por su situación económica que se encerró en la habitación de un hotel para escribir el guión de *El gran Gatsby* durante el estreno de *El padrino*. Tras el enorme éxito de la película, la Paramount deseaba tanto una secuela que le hizo una oferta a Coppola que no pudo rechazar. Además de recibir una considerable porción de los beneficios, también tendría el total control artístico.

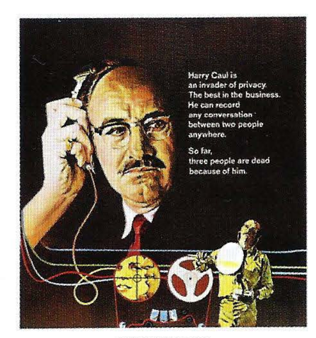
El padrino, II se llevó seis Oscar, entre ellos el único como Mejor Película ganado por una secuela, y es más oscura y profunda, y discutiblemente más conmovedora, por su elaboración de la corrupción del poder en una total decandencia moral. Escenas, formas y motivos reflejan deliberadamente el original, pero esta segunda parte es más elegíaca y pesarosa y a mucha mayor escala, con un complejo entrelazamiento de los períodos temporales y con los paralelismos y contrastes entre los dos hidalgos Corleone, Vito (Robert De Niro) y Michael (Al Pacino).

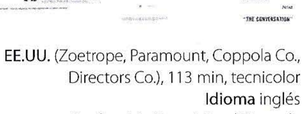
Esta vez arremete inequívocamente contra la mafia. Coppola explora dos generaciones mientras Michael asciende en poder y control y se hunde en la melancolía, la implacabilidad y la traición. Las celebraciones familiares vuelven a ser clave en el ciclo, pues el filme se abre con la fiesta por todo lo alto que ofrecen Michael y Kay (Diane Keaton) en su finca del lago Tahoe con motivo de la confirmación de su hijo Anthony. El plan maestro que legitima el negocio de la familia Corleone está en marcha y Michael persigue sus intereses criminales desde Nevada a Cuba. A Michael lo acosan los problemas familiares, las investigaciones del gobierno y las amenazas de rivales y socios, entre ellos el influyente director del Actor's Studio Lee Strasberg en su debut cinematográfico, a los setenta y un años, en el papel de Hyman Roth, que no ve con buenos ojos el expansionismo de Michael.

El avance de Michael se entrelaza con la historia en color sepia de su padre, nacido Vito Andolini a principios del siglo XX en Corleone, donde una sangrienta *vendetta* lo deja huérfano y lo convierte en un emigrante fugitivo y un perplejo detenido en la isla de Ellis. Años más tarde, en el Lower East Side de Nueva York, el tranquilo Vito —De Niro recién salido de *Malas Calles* (1973), de Martin Scorsese, que adaptó brillantemente la caracterización de Brando en la primera película a su juventud y ganó su primer Oscar— tendero y padre de familia, observa el poder que ostenta el temido jefe local del crimen y, subrepticia e implacablemente, lo usurpa. Respetado y próspero, regresa a Corleone para arreglar viejas cuentas dejando atrás una herencia para sus hijos.

De nuevo la película abunda en personajes bien definidos y soberbios escenarios. Sin embargo, es la última toma de *El padrino, II*, la que continúa satisfaciendo con la espeluznante imagen de Michael, solo, sin posibilidad de redención de sus múltiples pecados. **AE**







EE.UU. (Zoetrope, Paramount, Coppola Co., Directors Co.), 113 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Francis Ford Coppola
Guión Francis Ford Coppola
Fotografía Bill Butler
Música David Shire
Música adaptada Duke Ellington
Intérpretes Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield, Frederic Forrest, Cindy Williams, Michael Higgins, Elizabeth MacRae, Teri Garr, Harrison Ford, Mark Wheeler, Robert Shields, Phoebe Alexander
Nominaciones al Oscar Francis Ford Coppola (mejor película), Francis Ford Coppola (guión), Walter Murch, Art Rochester (sonido)
Festival de Cannes Francis Ford Coppola (Palma de Oro, premio del jurado ecuménico, mención especial)

«Esta cinta clásica y cerebral sobre la paranoia y la vigilancia ... es más actual que nunca en plena era de los circuitos cerrados de televisión.»

Peter Bradshaw, *The Guardian*, 2002

i

Algunas tomas se usaron en *Enemigo público* (1998), donde Hackman también interpreta a un experto en vigilancia.

La conversación Francis Ford Coppola, 1974

The Conversation

Francis Ford Coppola miraba su próximo proyecto incluso antes de terminar el que tenía entre manos, cabalgando en la cresta de una ola de energía creativa. *La conversación* apareció entre *El padrino I* y *El padrino II* (1972 y 1974) y puede parecer menor comparada con la obra épica doble. Pero menor no significa superficial y *La conversación* es tan provocadora como las películas de *El padrino* y su enfoque de la moral estadounidense en descomposición.

Gene Hackman, en una interpretación notablemente reservada e interiorizada, da vida a un experto en vigilancia que se siente más cómodo escuchando las conversaciones de extraños a ciertos de metros de distancia que con unos amigos en la misma habitación. Es un hombre triste, tímido y solitario con muchos secretos que pasa la vida tocando el saxofón en su apartamento espartano. Pero un fragmento de conversación que brota de una confusión estática le llama la atención. Preocupado por la distancia que impone la profesionalización, Hackman personaliza la investigación. Percibiendo una tragedia inminente, intenta resolver el misterio oculto en sus revueltas cintas de vigilancia antes de que sea demasiado tarde, y descubre que las dos únicas cosas en que confía en el mundo —sus ojos y sus oídos— le han engañado.

La conversación, tan triste como cínica, se estrenó poco después de las escuchas ilegales de Watergate y la investigación que provocaron cuando la vigilancia y la deshonestidad llegaron a conocimiento público, y en este sentido la película fue extrañamente presciente. Pero Coppola también presenta un estudio posmoderno del voyerismo. A medida que el Harry Caul que interpreta Hackman va descubriendo más claves sobre su hallazgo, montando una verdad horrible a partir de fragmentos y pedazos de conversaciones que alimenta su propia imaginación, descubrimos más sobre él. Y cuando la obsesiva investigación de Caul se viene abajo, se ha quedado virtualmente sin nada: sin amigos, sin posesiones, sin vida y sin libertad frente a una paranoia que lo invade todo rápidamente.

Venerado por sus colegas por su habilidad, Caul es un fraude, un hombre roto cuya incertidumbre sobre el mundo que le rodea le ha robado la identidad. **JKl**





Zerkalo Andrei Tarkovski, 1974

URSS (Mosfilm), 108 min, b/n/color
Idioma ruso, español
Producción Erik Waisberg
Guión Aleksandr Misharin, Andrei Tarkovski
Fotografía Georgi Rerberg
Música Eduard Artemyev
Intérpretes Margarita Terekhova, Ignat Daniltsev, Larisa Tarkovskaya, Alla Demidova, Anatoli Solonitsin, Tamara Ogorodnikova, Yuri Nazarov, Oleg Yankovski, Filipp Yankovski, S. Sventikov, Tamara Reshetnikova, Innokenti Smoktunovski, Arseni Tarkovski

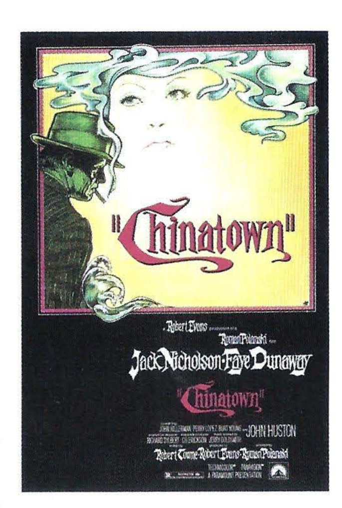
Se trata de una película seductora y notable, difícil de catalogar debido a que está llena del misterio fecundo de los lugares, las personas y los gestos. Este fugitivo autorretrato de Tarkovski esconde un asunto intergeneracional, la pura melancolía por la situación de su madre, abandonada por su marido en la década de 1940 con un hijo al que sacar adelante, que se refleja en sus relaciones adultas (Margarita Terekhova interpreta a la madre en el pasado y a la esposa del presente). Los hombres, ausentes en gran medida de la historia y de las imágenes, aparecen como voces y se les identifica con la creación del arte y la poesía (los poemas que se escuchan de vez en cuando son del padre de Tarkovski).

Tarkovski es una figura más radical y modernista que su supuesto heredero ruso, Alexandr Sokurov. *Zerkalo* se construye como un collage en el que las escenas recreadas, que deliberadamente desdibujan el pasado y el presente, se mezclan con metraje de archivo de varios países y con fragmentos de música clásica inquietantemente dispares (Bach, Pergolesi, Purcell). La atmósfera es onírica, secreta, elíptica. Y sin embargo, hay una hermosa simplicidad en Tarkovski que lo acerca a Terrence Malick: el movimiento de los elementos naturales (viento, fuego, lluvia), los paisajes infinitos del rostro humano y la percepción palpable del paso del tiempo, todo conspira para transmitir la sensación de que el mundo «respira».

Tarkovski, como Robert Bresson, es un maestro de las imágenes y elige los sonidos con precisión. El suyo es un cine de texturas, de aura y de los sentidos. *Zerkalo* es al mismo tiempo una confesión íntima, un resumen de la historia y un poema críptico. **AM**

i

Los poemas que van escuchándose a lo largo de la película fueron escritos por el padre de Tarkovski.



EE.UU. (Long Road, Paramount, Penthouse), 131 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Evans
Guión Robert Towne
Fotografía John A. Alonzo
Música Jerry Goldsmith
Intérpretes Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman, Darrell Zwerling, Diane Ladd, Roy Jenson, Roman Polanski, Richard Bakalyan, Joe Mantell, Bruce Glover, Nandu Hinds, James O'Rear, James Hong
Oscar Robert Towne (guión)
Nominaciones al Oscar Robert Evans (mejor película), Roman Polanski (director), Jack Nicholson (actor), Faye Dunaway (actriz), Richard Sylbert, W. Stewart Campbell, Ruby R. Levitt (dirección artística), John A. Alonzo (fotografía), Anthea Sylbert (vestuario), Sam O'Steen (montaje), Jerry Goldsmith (banda sonora), Charles Grenzbach, Larry Jost (sonido)

«Olvidaos de Hitchcock. ¡Tenemos a Polanski!

Tom Burke, reseña de la película en *Rolling Stone*, 1974

i

Chinatown fue concebida como la primera entrega de una trilogía sobre Jack Gittes, pero la tercera nunca se hizo.

1974

Chinatown Roman Polanski, 1974

«Por lo visto media ciudad está tratando de tapar el asunto, y me parece bien. Pero, el caso es, señora Mulwray, que casi me quedo sin nariz. Y me gusta mi nariz, me gusta respirar con ella.» Robert Towne escribió *Chinatown* específicamente para su amigo Jack Nicholson y se llevó el único Oscar de la película en un año dominado por *El padrino II*. Se trata de una dura trama detectivesca con conspiración en la línea de Raymond Chandler/Dashiell Hammett. Es también una película compleja que cubrió de gloria a todos los que participaron en ella, incluyendo a los espectadores, que respondieron con aprecio a la irresistible y compleja trama y a las colosales actuaciones.

El detective privado Jake Gittes es más apuesto, divertido, próspero y alienado que el Phillip Marlowe de Chandler o el Sam Spade de Hammet. Jake es un antiguo policía perseguido por el pasado, cuando la zona que patrullaba era la Chinatown de Los Ángeles. Se alude a ello de manera misteriosa, sugiriendo el fracaso y la intromisión en un asunto incomprensible que insinúa el desastre que lo llevará de nuevo a Chinatown en el trágico clímax de la película. A Jake lo contrata una emperifollada chica (Diane Ladd) para que espíe a su marido, el importante ingeniero jefe del departamento de aguas y electricidad de la ciudad, de quien sospecha el engaño. Jake consigue la información pero despierta desagradablemente cuando aparece la verdadera señora Mulwray (Faye Dunaway). Como no le gusta quedar como un tonto, continúa con la investigación y se multiplican los intentos de intimidación y los cadáveres. Las pistas le llevan hasta el villano Noah Cross (John Huston), y se verá envuelto en una catástrofe de avaricia, asesinato e incesto en las mezquinas calles y los huertos de naranjos de Los Ángeles de la década de 1930.

El genio de Polanski convirtió la película en una narración intrincada e inteligente, y en una gran y turbadora visión. Polanski endureció el guión de manera crucial con su experiencia trágica íntima del mal, al cambiar el final escrito por Towne por la conclusión amarga pero inolvidable que anonada a Jack. Observó con humana y aguda percepción toda una colección de bichos raros, víctimas y villanos (entre ellos el chivato que le raja la nariz a Nicholson, que interpreta el mismo director). La película es en última instancia su película, algo que verificó la insondable secuela de 1990 *The Two Jakes*, con guión de Towne y dirigida por Nicholson, que retoma su Gittes en 1948. También es una película bien interpretada, complicada y redonda, pero por desgracia falta de magia unificadora.

Faye Dunaway, cuya cualidad neurasténica nunca ha sido explotada ventajosamente, es la elegante y fría Evelyn, cuya marca de nacimiento —«un defecto en el iris»— representa el corazón de las tinieblas de la película. Se la presenta como una *femme fatale* de clase alta. Sus sospechosos motivos acentúan la amenaza y el riesgo hasta que su ansiedad y la gloriosa escena de la seducción arrojan una luz muy distinta con la revelación más chocante de *Chinatown*. Sin embargo, sigue siendo la película de Nicholson, con su atractivo fatalista y su presencia como el cínico, ocurrente e impulsivo detective decente que ni siquiera el vendaje en la nariz durante la mayor parte del filme estropeó. **AE**



Una mujer bajo la influencia John Cassavetes, 1974
A Woman Under the Influence

EE.UU. (Faces), 155 min, color
Idioma inglés
Producción Sam Shaw
Guión John Cassavetes
Fotografía Mitch Breit, Caleb Deschanel
Música Bo Harwood
Intérpretes Peter Falk, Gena Rowlands, Fred Draper, Lady Rowlands, Katherine Cassavetes, Matthew Laborteaux, Matthew Cassel, Christina Grisanti, O.G. Dunn, Mario Gallo, Eddie Shaw, Angelo Grisanti, Charles Horvath, James Joyce, John Finnegan
Nominaciones al Oscar Gena Rowlands (actriz), John Cassavetes (director)

John Cassavetes y su esposa, Gena Rowlands, colaboraron en varios proyectos estimulantes y arriesgados, pero el agotador retrato de un ama de casa al borde de una crisis nerviosa que Rowlands interpreta en *Una mujer bajo la influencia* sigue siendo la apoteosis del método de este tándem, basado en la improvisación. Lleno de tics, sonidos extraños y artificiosidades inesperadas, el descenso de Rowlands a la locura nos muestra que su frustrante comportamiento tal vez no sea tan espontáneo ni debilitante como parece. Del mismo modo, su marido (Peter Falk), sólido como una roca, tampoco es tan sensato como parecía y lo mismo podría decirse de su entramado de amigos y conocidos.

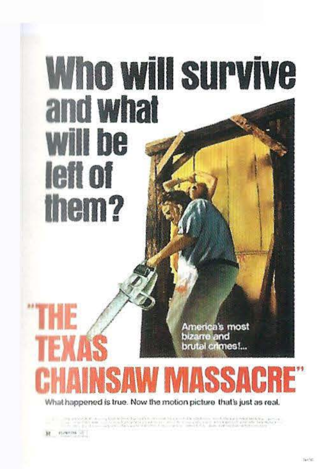
Los tres hijos de la pareja están atrapados en medio, en el recordatorio de que entre la confusión existe un núcleo familiar a la postre operativo, aunque no convencional. *Una mujer bajo la influencia* debería ser considerada una resuelta descripción de lo que a veces cuesta mantener a una familia unida, aunque Cassavetes nunca imbuye su película de una moralina tan descarada. En vez de eso, prefiere dejar una cierta ambigüedad y crueldad en la acción. Ello se une a la actuación desquiciada y cinética de Rowlands y a un conmovedor sentimentalismo que logra su fuerza emocional con honradez, libre en buena medida de los convencionalismos de las tramas al uso. **JKI**

El jovencito Frankenstein Mel Brooks, 1974
Young Frankenstein

EE.UU. (Fox, Crossbow, Gruskoff/Venture, Jouer), 108 min, BW
Idioma inglés, alemán
Producción Michael Gruskoff
Guión Gene Wilder, Mel Brooks, basado en la novela *Frankenstein* de Mary Shelley
Fotografía Gerald Hirschfeld
Música John Morris
Intérpretes Gene Wilder, Peter Boyle, Marty Feldman, Madeline Kahn, Cloris Leachman, Teri Garr, Kenneth Mars, Richard Haydn, Liam Dunn, Danny Goldman, Oscar Beregi Jr., Arthur Malet, Richard A. Roth, Monte Landis, Rusty Blitz
Nominaciones al Oscar Mel Brooks, Gene Wilder (guión), Richard Portman, Gene S. Cantamessa (sonido)

La parodia de horror en blanco y negro del clásico de Mary Shelley que Mel Brooks rodó en 1974 es la comedia más equilibrada de la disparatada obra del prolífico director/guionista. El joven y moderno neurocirujano Frederick Frankenstein (se nos dice que se pronuncia «Fronkonstin») que interpreta Gene Wilder regresa al castillo familiar en Transilvania, pendiente de resolver las implicaciones de ser el nieto del célebre Victor Frankenstein. Se dispone a recrear el trabajo pionero de su abuelo en la reanimación de seres humanos con ayuda del fiel jorobado Igor (el Marty Feldman de ojos saltones), Inga, una bonita chica del pueblo, y el ama de llaves, Frau Bleucher (Cloris Leachman, tan gloriosamente siniestra que interpretó papeles semejantes en otras dos películas de Brooks). ¿Quién habría previsto la reacción entre Elizabeth (Madeline Kahn), la prometida excesivamente encofiada (y luego excesivamente ardorosa en el sexo) y el monstruo (Peter Boyle)?

Gene Hackman interviene en un cameo espléndido como el ciego solitario que comete la equivocación de ofrecer sopa caliente y un puro a la criatura, aún no educada y temerosa del fuego. Fue rodada en el mismo castillo y con el mismo decorado del equipo de laboratorio que se usó originalmente en el clásico de 1931 de James Whale. El aire reverente general de la película se echa a perder (en el buen sentido de la palabra) en la escena en que el doctor y el monstruo cantan y bailan «Puttin' on the Ritz». Serio homenaje en clave de humor, *El jovencito Frankenstein* obtuvo dos nominaciones a los premios de la Academia. **KK**



EE.UU. (Vortex), 83 min, color
Idioma inglés
Producción Tobe Hooper, Lou Peraino
Guión Kim Henkel, Tobe Hooper
Fotografía Daniel Pearl
Música Wayne Bell, Tobe Hooper, John Lennon
Intérpretes Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain, William Vail, Teri McMinn, Edwin Neal, Jim Siedow, Gunnar Hansen, John Dugan, Robert Courtin, William Creamer, John Henry Faulk, Jerry Green, Ed Guinn, Joe Bill Hogan

«Hay películas de terror... que juegan con lo psicológico, con la sugestión... y luego están las que van directas al rostro, las que amenazan con secar tu cuerpo a base de sudor y desencajarte para siempre la mandíbula. Esta es una de ellas.»

***Time Out London*, 2012**

i

Tobe Hooper esperaba obtener una calificación apta para mayores de 7 años evitando las escenas de violencia.

La matanza de Texas Tobe Hooper, 1974

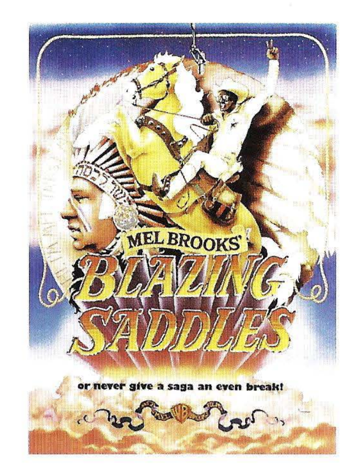
The Texas Chain Saw Massacre

El clásico de horror y sobresalto de Tobe Hooper, libremente inspirado en la historia real del asesino en serie de Wisconsin Ed Gein —como antes *Psicosis* (1960) y después *El silencio de los corderos* (1991)— realizado con un presupuesto casi inexistente, desencadenó una tormenta de controversias y desde entonces ha continuado produciendo un acalorado debate sobre sus méritos estéticos y sus efectos dañinos en los espectadores.

La película, que empieza con la voz en off del joven (y entonces desconocido) John Laroquette, sigue a cinco adolescentes hippiosos en un viaje en coche por la Texas de la década de 1970 que tienen la desgracia de detenerse a pernoctar con una familia compuesta por antiguos trabajadores del matadero. El malo más memorable es Leatherface [Cara de cuero] (Gunnar Hansen en el papel de su vida), que maneja la sierra mecánica del título original y lleva una espantosa máscara compuesta con la piel de sus víctimas. En una inolvidable cena familiar sirven a Sally Hardesty (Marilyn Burns), la única adolescente que sigue viva, como postre del anciano patriarca, que apenas puede mover los labios para chuparle la sangre. Sally consigue escapar de la cámara de los horrores saltando desde la ventana de un segundo piso y protagoniza una escapada que no termina nunca a través de los bosques en la oscuridad de la noche, con la sierra mecánica de Leatherface (que increíblemente nunca se queda sin combustible) a escasos centímetros de su espalda. Por fin, salta al cajón de un camión de reparto y se aleja del lugar mientras Leatherface blande furiosamente su arma fálica a la luz de la mañana.

Rex Reed dijo, después de ver esta intensa película, de ritmo implacable y estilo documental, que era una de las más terroríficas. El Museo de Arte Moderno compró una copia para su colección poco después de su estreno, y la película fue presentada en la Quincena de los Realizadores de Cannes. Los elogios continuaron lloviéndole: el prestigioso Festival de Londres la declaró Película del año 1974. Con una recaudación que alcanzó los 31 millones de dólares solo en Estados Unidos y tres secuelas (además de un remake), el retorcido trabajo de amor de Hooper ostentó el ser una de las películas independientes más rentables de la historia del cine. **SJS**





EE.UU. (Crossbow, Warner Bros.), 93 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Michael Hertzberg
Guión Andrew Bergman Mel Brooks, Richard Pryor, Norman Steinberg, Alan Uger
Fotografía Joseph F. Biroc
Música Mel Brooks, Vernon Duke, John Morris
Intérpretes Cleavon Little, Gene Wilder, Slim Pickens, David Huddleston, Liam Dunn, Alex Karras, John Hillerman, George Furth, Jack Starrett, Mel Brooks, Harvey Korman, Carol DeLuise, Richard Collier, Charles McGregor
Nominaciones al Oscar Madeline Kahn (actriz de reparto), John C. Howard, Danford B. Greene (montaje), John Morris, Mel Brooks (canción)

«Vi tantos westerns de pequeño... y siempre me preguntaba: ¿cuántas alubias podría comer y cuánto café podría beber en esas tazas de estaño sin dejar caer nada?»

Mel Brooks, 2007

i

La cinta estuvo a punto de no estrenarse, porque nadie reía cuando se realizó el preestreno para los ejecutivos de Warner Bros.

Sillas de montar calientes Mel Brooks, 1974
Blazing Saddles

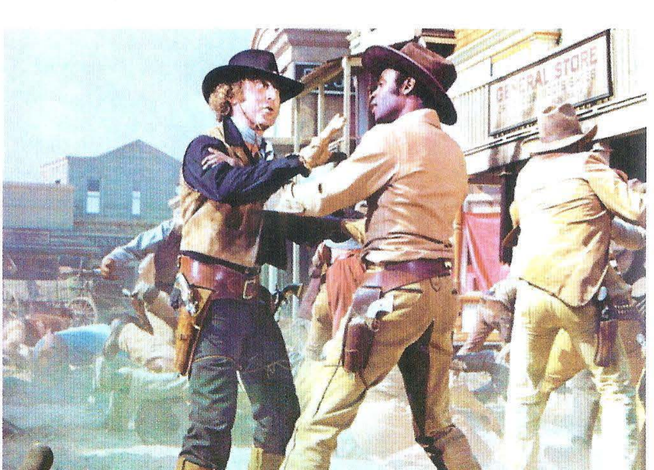
Sillas de montar calientes es la película más influyente de Mel Brooks aunque tal vez no sea la cumbre de la producción cinematográfica —*The Producers* sigue siendo más aguda y chocante—, con su mezcla de surrealismo, *slapstick* y una vulgaridad entonces rompedora. A pesar de su manido escenario —el viejo Oeste— y de su barniz de la década de 1970 (chistes verdes y racistas) es uno de los trabajos más brillantes de su carrera.

A pesar de los muchos y publicitados guiños a la comedia bufa de los hermanos Marx y los Three Stooges, el filme debe mucho al humor desmadrado, paródico y obsesionado por las referencias de la primera época de *Mad Magazine*.

Recoge esa tradición (gags visuales donde hombres del Klan y nazis hacen cola para unirse a una turba linchadora de la década de 1870, bueyes con Sí y No pintados en los lomos, referencias verbales a otras películas [«¡Pasarías por Randolph Scott!»]) y la incorpora al cine por primera vez, convirtiéndose en precursor de los hermanos Zucker y sus imitadores y por tanto inventó un género (también hay algo de los Monty Python en el final, que refleja el de *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*).

Es, en esencia, una larga bufonada basada en *Solo ante el peligro*, aunque su genio radica en ser mucho más que una parodia. Mientras que otras películas posteriores de Brooks son solamente pastiches puros y duros de una película concreta, esta añade niveles adicionales, el más notable, hacer que el nuevo sheriff sea negro. Cleavon Little (muerto prematuramente) derrotó a Richard Pryor por el papel del sheriff Bart, principalmente porque el estudio creía que Pryor era un loco drogadicto, y cuenta con la soberbia colaboración de un Gene Wilder casi comedido como secundario de lujo. Adornada con unos juegos verbales que a alguien no familiarizado con el rap le parecerían sospechosos, pero es un recurso hilarante.

Aunque no podría decirse que sea una película sobre el color de la piel, el regocijo constante con el que se emplea la palabra y se hace burla de los prejuicios blancos convierten el racismo en un concepto absurdo. **KK**





Céline et Julie vont en bateau Jacques Rivette, 1974

Francia (Action, Christian Fechner, Le Films 7, Losange, Renn, Saga, Simar, V.M. Prod.), 193 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Barbet Schroeder
Guión Juliet Berto, Eduardo de Gregorio, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Marie-France Pisier, Jacques Rivette
Fotografía Jacques Renard
Música Jean-Marie Sénia
Intérpretes Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Marie-France Pisier, Barbet Schroeder, Nathalie Asnar, Marie-Thérèse Saussure, Philippe Clévenot, Anne Zamire, Jean Douchet, Adèle Taffetas, Monique Clément, Jérôme Richard, Michael Graham, Jean-Marie Sénia

Céline et Julie vont en bateau es una contraseña para acceder a un reino donde unos caminos sinuosos bordean el límite entre el mundo exterior y los sueños privados, entre el presente y el pasado, y entre realidad y ficción. Cuando Alicia siguió al Conejo Blanco, entró en otro mundo. Cuando Julie (Dominique Labourier) entra en el mundo de Céline (Julie Berto), parece que hace algo semejante, pero no es así. ¿Qué cambia? El hecho crucial y evidente es que *Alicia en el País de las Maravillas* es un libro y *Céline et Julie vont en bateau* es una película. Una película de uno de los críticos de cine más exigentes y delicados, Jacques Rivette, que se convirtió en un destacado explorador de la naturaleza del cine cuestionando sus relaciones con el mundo real y con otras formas de arte.

Rivette siempre ha realizado su magnífico trabajo con un alegre deleite por contar historias, mostrar a mujeres hermosas, y escuchar canciones e historias, compartiendo el amor y la admiración por los actores. Pero quizá nunca diseñó con más libertad e inventiva como en este momento, cuando creó los laberintos narrativos —infinitos ecos políticos, psicoanalíticos y estéticos— con las actrices de la película. Era verano en París, creían en utopías, no tenían miedo de nada y estaban preparados para cualquier aventura, sobre todo aventuras amorosas. Junto con el escritor Eduardo di Gregorio, Céline, Julie, Camille (Bulle Ogier) y Sophie (Marie France Pisier) dieron vida a este soleado viaje interior, este lanzarse de cabeza en los espejos con un alegre chapoteo, una danza con espectros livianos. Fantasmas y sonrisas acompañan a la silenciosa música, Jacques Rivette parece dirigir sin moverse y el mundo gira... por arte de magia. **J-MF**

i
Juliet Berto y Dominique Labourier fueron seleccionados para sus papeles porque eran amigos en la vida real.



República Federal de Alemania (Autoren, Tango), 93 min, eastmancolor
Idioma alemán
Producción Christian Hohoff
Guión Rainer Werner Fassbinder
Fotografía Jürgen Jürges
Música Rainer Werner Fassbinder
Intérpretes Brigitte Mira, El Hedi ben Salem, Barbara Valentin, Irm Hermann, Elma Karlowa, Anita Bucher, Gusti Kreissl, Doris Mattes, Margit Symo, Katharina Herberg, Lilo Pempeit, Peter Gauhe, Marquard Bohm, Walter Sedlmayr, Hannes Gromball
Festival de Cannes Rainer Werner Fassbinder (premio FIPRESCI, premio del jurado ecuménico, nominación a la Palma de Plata)

«Técnicamente floja, decepcionantemente simple y evitando excesos, la cinta aborda problemas oportunos e intemporales en sus implicaciones.»

***Variety*, 1974**

i

Fassbinder rodó el filme en solo quince días, aparentemente para ganar tiempo entre los rodajes de *Martha* y *Effi Briest*.

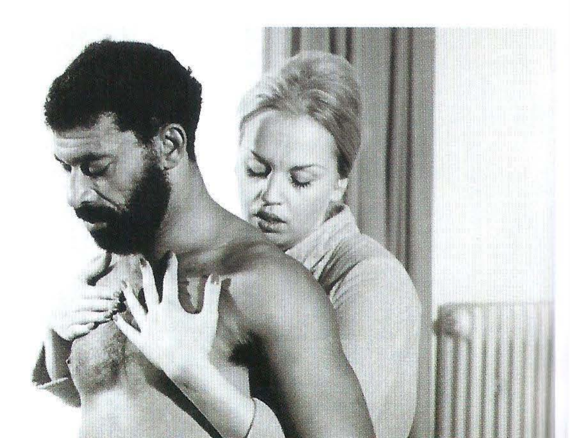
Todos nos llamamos Ali Rainer Werner Fassbinder, 1974

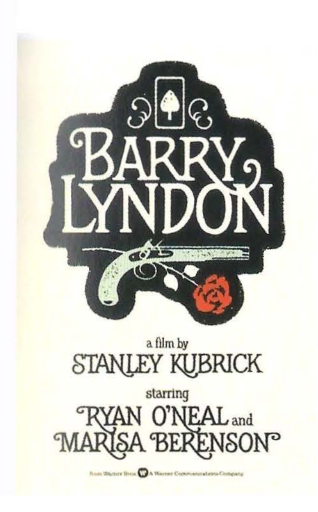
Angst essen Seele auf

Rainer Werner Fassbinder tenía el germen del argumento de esta película —la improbable relación amorosa entre una señora de la limpieza alemana de sesenta y tantos y un trabajador marroquí veinte años más joven que ella— al menos desde *El soldado americano* (1970), en que la camarera de habitaciones Margarethe von Trotta narra la historia de Emmi y de su marido Ali. El resultado combina el melodrama commovedor y en la sátira social avasalladora. *Todos nos llamamos Ali* adquiere el estilo visual del paciente trabajo de la cámara de Fassbinder, cuando se detiene ante los rostros inmóviles o retirándose a través de una puerta hasta una distancia respetuosa. La textura de la película se crea a partir de los detalles de la vida cotidiana de la clase trabajadora, entre ellos las canciones que suenan en la máquina del bar local, y el corazón, con la actuación de Brigitte Mira como Emmi y El Hedi ben Salem como Ali.

Todo empieza como una broma. Desafiado a sacar a bailar a una señora mayor sentada sola a una mesa en el bar que frecuenta, Ali encuentra a una mujer bondadosa que lo invita a su casa a tomar un café y se interesa por el hombre que se esconde tras el ubicuo «Ali», con el que los alemanes reemplazan los impronunciables (y para ellos irrelevantes) nombres árabes. Los dos están solos: Ali comparte una habitación con cinco trabajadores inmigrantes y divide su tiempo entre el trabajo y el bar. Emmi es viuda y sus hijos, ya adultos, se muestran indiferentes con ella y con su trabajo. La relación amorosa florece a pesar del universal entorno hostil de la familia y de los vecinos. Emmi no quiere hacer caso, pero las personas que forman su mundo se ocuparán de que le importe el asunto.

Sin embargo, la presión externa va aflojando gradualmente, no porque se acepte de grado la relación sino porque todos quieren algo de Emmi. Fassbinder titubea cuando la tensión se acumula en proporción inversa: la Emmi que conocemos prepara alegremente cuscús y no se le ocurre tratar a Ali como a un objeto ni cuando muestra sus músculos a sus compañeras de trabajo. Pero ni esto, ni el caricaturizado tendero racista, ni las chismosas mujeres (un homenaje a la gran película muda de 1924 de F.W. Murnau, *El último*) restan fuerza al indomable y conmovedor vínculo que forjan entre los dos... Y, habiendo encontrado la felicidad el uno en el otro contra todo pronóstico, se dan cuenta de que son muy afortunados. **JW**





GB (Hawk, Peregrine), 184 min, eastmancolor
Idioma inglés, alemán, francés
Producción Stanley Kubrick, Bernard Williams
Guión Stanley Kubrick, basado en la novela de William Makepeace Thackeray
Fotografía John Alcott
Música Leonard Rosenman
Música adaptada The Chieftains, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Paisiello, Franz Schubert, Antonio Vivaldi
Intérpretes Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Krüger, Steven Berkoff, Gay Hamilton, Marie Kean, Belle, Diana Körner, Murray Melvin, Frank Middlemass, André Morell, Arthur O'Sullivan, Godfrey Quigley, Leonard Rossiter, Philip Stone
Oscar Ken Adam, Roy Walker, Vernon Dixon (dirección artística), John Alcott (fotografía), Ulla-Britt Söderlund, Milena Canonero (vestuario), Leonard Rosenman (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Stanley Kubrick (mejor película), Stanley Kubrick (director), Stanley Kubrick (guión)

«No lo siento. Y no me voy a disculpar. Y tanto iría a Dublín como al infierno.»

Redmond Barry (Ryan O'Neal)

i

Algunos trajes eran genuinamente antiguos, adquiridos en una subasta por la diseñadora de vestuario, Milena Canonero.

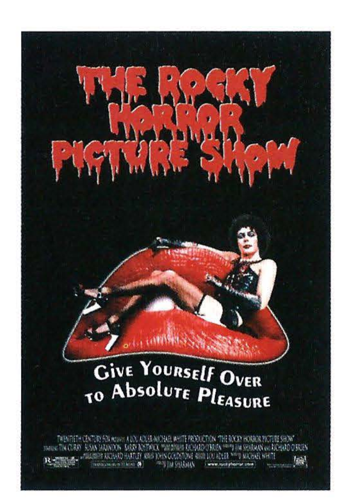
Barry Lyndon Stanley Kubrick, 1975

Tal vez es la película menos valorada de Stanley Kubrick. La adaptación de la novela picaresca de 1884 de William Makepeace Thackeray *Barry Lyndon*, habita el siglo XVIII de la misma manera que *La naranja mecánica* y *2001, una odisea del espacio* habitan el futuro, con decorados y vestuario perfectos y personajes cinematográficamente cautivadores, cuya ascensión y caída son al mismo tiempo profundamente trágicas y absurdamente cómicas.

Es narrada por el tío, Michael Hordern, que sustituye la irónicamente complaciente primera persona del héroe por la sabia melancolía de la tercera persona. La película sigue la suerte de Redmond Barry (Ryan O'Neal), un atractivo joven irlandés que se ve forzado a huir de su pueblo después de un duelo con un cobarde oficial inglés (Leonard Rossiter). Barry se une al ejército inglés, despojado de su pequeña fortuna por un salteador de caminos, y lucha en la Guerra de los Siete Años, y su intento de deserción lo lleva a terminar en el ejército prusiano. Su trabajo como espía de un estafador exquisitamente maquillado (Patrick Magee) lo arrastra a una vida de juego por las cortes de Europa, y justo antes del intermedio, nuestro héroe consigue cuanto podría desear casándose con lady Lyndon (Marisa Berenson), una viuda rica, noble y hermosa. Un signo de que Barry no tiene inconveniente en humillarse, si con ello alcanza algún avance mundano, es que adopta el título del primer marido de su esposa. Sin embargo, la segunda parte revela que Barry no puede ser más bicho raro que el protagonista del filme anterior de Kubrick, *La naranja mecánica*, y sus despilfarros, su temeraria búsqueda de preeminencia social y el imprudente trato que dispensa a su nueva familia desemboca en varios desastres que culminan en otro horroroso (aunque grotesco) duelo.

John Alcott la rueda casi enteramente en la hora mágica, ese momento del día en que la luz es perfecta, con el innovador uso de la luz de las velas en los interiores. Por eso *Barry Lyndon* resulta encantadora, pero la perfección de sus imágenes se ve igualada por el torbellino interior de unos personajes aparentemente fríos. A menudo se acusa a Kubrick de ser poco emotivo, pero su contención en esta película resulta conmovedora, como cuando Barry es golpeado por la muerte de sus allegados, su esposa se vuelve loca o su hijastro (Leon Vitali) vomita a punto de defender sus derechos en un duelo. **KN**





GB (Fox), 100 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Michael White
Guión Jim Sharman, Richard O'Brien, de la obra teatral *The Rocky Horror Show* de Richard O'Brien
Fotografía Peter Suschitzki, Richard O'Brien
Intérpretes Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick, Richard O'Brien, Patricia Quinn, Nell Campbell, Jonathan Adams, Peter Hinwood, Meat Loaf, Charles Gray, Jeremy Newson, Hilary Labow, Perry Bedden, Christopher Biggins, Gaye Brown

«¿Creen que cometí un error al dividir su cerebro en dos, y ponerle una mitad a cada uno?

Frank N. Furter (Tim Curry)

i

Mick Jagger manifestó su interés en interpretar a Frank N. Furter, y Steve Martin hizo una prueba para el de Brad.

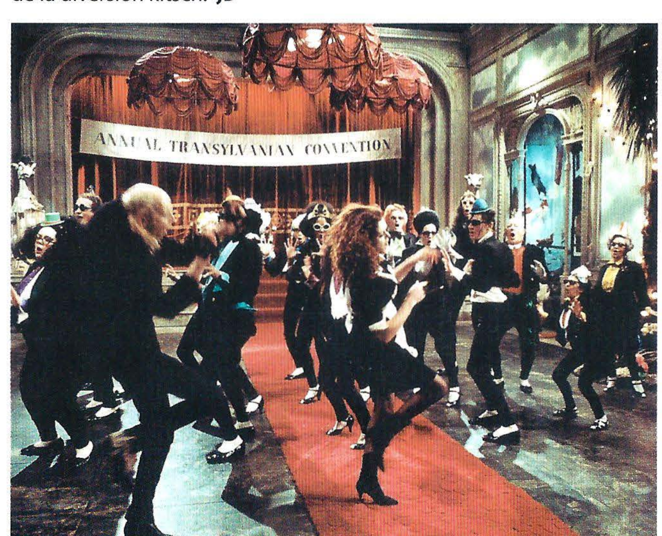
The Rocky Horror Picture Show Jim Sharman, 1975

El insólito musical teatral de Richard O'Brien fue trasladado a la pantalla grande en 1975 y en el momento de su estreno fue un fracaso. Sin embargo, cuando una sala de Nueva York empezó a pasar la película a medianoche, la fama de la extraña parodia de ciencia ficción/terror corrió como la pólvora. Se convirtió en una película de culto y ahora ostenta el récord de ser la que más tiempo lleva en cartel en toda la historia, pues desde hace veintisiete años se pasa semanalmente en un cine de Munich, Alemania.

Una jovencísima Susan Sarandon y Barry Bostwick interpretan a los protagonistas, Janet y Brad, una inocente pareja cuyo coche se estropea en una noche tormentosa, forzándolos a buscar refugio en un castillo cercano. No saben que pertenece al travestido Frank N. Furter (Tim Curry en el papel que interpretó en los escenarios), que lleva medias y liguero, y sus amigos de Transilvania, entre ellos los siniestros Riff Raff (Richard O'Brien) y Magenta (Patricia Quinn).

También habitan en la mansión el motorista Eddie (Meat Loaf), una chapucera creación (piensen en el monstruo de Frankenstein) de Frank N. Furter y Rocky (Peter Hinwood), su morena y amarillenta mejora/recambio.

La película, narrada por el doctor Everett Scott (Jonathan Adams), es una celebración de glam rock de la sexualidad, pues Frank N. Furter y su clan intentan seducir a los virginales Brad y Janet al ritmo de canciones memorables como «Touch-a Touch-a Touch Me», «Sweet Transvestite» y, por supuesto, «Time Warp». La mezcla de sexualidad descarada, humor irónico, ropas delirantes y frases con doble sentido no se parecen a nada que se haya hecho en la pantalla. No es difícil ver por qué las canciones pegadizas y los diálogos que merecen citarse han sido un éxito entre los fans; los más devotos se visten como los distintos personajes, representan fragmentos de la película en vídeo y llevan accesorios para animar ciertas partes de la película (por ejemplo, tiran arroz en la escena de la boda). *The Rocky Horror Picture Show* tal vez no sea una película para ver con la abuela, pero es un estupendo ejercicio de la diversión kitsch. **JB**





Bélgica/Francia (Paradise Unité Trois), 225 min, color
Idioma francés
Producción Corinne Jénart, Evelyne Paul
Guión Chantal Ackerman
Fotografía Babette Mangolte
Intérpretes Chantal Ackerman, Yves Bical, Jan Decorte, Jacques Doniol-Valcroze, Delphine Seyrig, Henri Storck

«Recuerdo cuando me decía a mí mismo ¿cómo puedo hacer una película mejor? Pero entonces era la mejor película que podía hacer.»

Chantal Akerman, 2009

i

La película no se estrenó en Estados Unidos hasta 1983, y solo estuvo disponible para vídeo doméstico en 2009.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles Chantal Ackerman, 1975

Es una de las obras clave del cine feminista, por no decir una de las películas europeas más importantes de la década de 1970. Obra maestra minimalista de la directora belga Chantal Ackerman, es una obra difícil y ello contribuye indudablemente a la marginación de la película tres décadas después de su estreno; no está disponible en los videoclubes y su pase en salas de arte y ensayo es raro. La película ofrece una visión del aburrimiento burgués tan mezquina y desolada que hace que *La aventura* (1960) parezca un film de Frank Tashlin. Se trata de un documento de tres horas sobre la alienación con un grado de rigor estético insólito incluso en el cine de autor europeo de aquella época. La metódica precisión del enfoque de Ackerman derrota indiscutiblemente al espectador más sufrido.

La película narra la crónica de tres días en la vida de su protagonista epónima, un ama de casa viuda que mantiene una cómoda existencia, que comparte con su hijo adolescente dedicándose ocasionalmente a la prostitución. El grueso de la película observa simplemente a Jeanne (Delphine Seyrig) en las minucias de su vida cotidiana. Recurriendo a largas tomas estáticas, Ackerman permite que las monótonas tareas domésticas se desarrollen en tiempo real. Sin embargo, el filme es un ejercicio de arrojo conceptual definido en última instancia por sus dos tomas finales. Concluye cuando Jeanne, después de atender a uno de sus clientes, lo acuchilla tranquilamente con unas tijeras. Luego se sienta serenamente sola en la oscuridad de la sala de estar. Otras películas de la directora/guionista son igualmente meditativas y deliberadas en su ritmo, y en buena medida experimentos de narrativa hipnóticos que enganchan rápidamente al espectador por medios emocionales y también formales. Sin embargo, esta película es el trabajo más frío de Ackerman, el más difícil y remoto, y muchos se quedarán pensando si la longitud de la película era verdaderamente necesaria para el escaso estudio del personaje.

La película es agotadora, pero las compensaciones son considerables y van inexorablemente ligadas a su duración. Por un lado, las tesis feministas de Ackerman se transmiten con energía como resultado de mostrar la vida de Jeanne hasta el más mínimo detalle. No le basta a Ackerman con sugerir el tedio de la existencia sin sentido de su protagonista sino que, presentando explícitamente la vacua banalidad de su rutina en tiempo real, transmite el sofocante vacío que la empuja al trágico acto final.

La película triunfa también como estudio de interpretación. El perfecto retrato que Seyrig realiza proporciona sutiles atisbos de la progresiva destrucción psicológica de Jeanne mediante pequeñas gradaciones del comportamiento que serían imperceptibles en una película de estructura más compacta y tradicionalmente enfática. Cuando el espectador alcanza la marca de las tres horas, la microscópica crispación de los músculos faciales, la creciente brusquedad de los gestos que acompañan a la preparación del café o cuando se le queman las patatas asumen la proporción de un melodrama épico. Tal vez sea el tipo de filme que es mejor ver como teoría más que como vehículo de placer. Pero la película sigue siendo, en muchos aspectos, un logro inolvidable para el espectador en sintonía con el austero punto de vista de Ackerman. **TCr**

El viaje de los comediantes Theo Angelopoulos, 1975

O Thiassos



Grecia (Papalios), 230 min, color
Idioma griego
Producción Giorgis Samiotis
Guión Theo Angelopoulos
Fotografía Yorgos Arvanitis
Música Loukianos Kilaidonis
Intérpretes Eva Kotamanidou, Aliki Georgouli, Stratos Pahis, Maria Vassiliou, Petros Zarkadis, Kiriakos Katrivanos, Yannis Firios, Nina Papazaphiropoulou, Alekos Boubis, Kosta Stiliaris, Greg Evaghelathos, Vangelis Kazan
Festival de Berlín Theo Angelopoulos (premio Interfilm, fórum del nuevo cine)
Festival de Cannes Theo Angelopoulos (premio FIPRESCI, secciones paralelas)

«El viaje de los comediantes *es una obra maestra en doce sentidos distintos; es tan compleja que un crítico intentando explicarla estaría en el mismo dilema que un ciego descubriendo un elefante.*»

Henry Sheehan, crítico, 1990

La troupe hizo una reaparición fantasmal en la cinta de Angelopoulos de 1988 *Paisaje en la niebla*.

Desde principios del decenio de 1970, el director ha explorado incansablemente un paisaje que en gran parte no se ha visto en el cine. Su tema es Grecia, pero no la Grecia soleada de los folletos de las agencias de viajes, sino una Grecia septentrional y fría, situada en una geografía balcánica y limitada por su pasado, tanto el clásico como el moderno, y por fronteras geográficas. Angelopoulos, antiguo crítico de cine de un periódico socialista, afirmó que la Junta de los coroneles le proporcionó el tema y le sirvió para comprender las raíces de la dictadura. Hizo *El viaje de los comediantes* de forma más o menos subrepticia y dijo a las autoridades que estaba trabajando en una versión del mito de Orestes ambientada en tiempos de la ocupación alemana. No deja de ser verdad: en la película de Angelopoulos, una compañía de actores itinerantes recorre Grecia entre 1939 y 1952, tratando de representar una obra popular del siglo XIX, *Golfo, la pastora*. Pero siempre se lo impiden los acontecimientos históricos —desde la ocupación alemana hasta la instauración del régimen de Papagos pasando por la guerra civil— y sus intentos de representar la obra ante un raído telón de fondo se ven invariablemente interrumpidos por disparos, la huida o la muerte.

Los propios miembros de la compañía reencarnan a figuras de la *Orestíada*: Egisto (Vangelis Kazan) es un colaborador de los nazis; Orestes (Petros Zarkadis), un partisano comunista; Agamenón (Stratos Pachis), el director traicionado de la compañía. No son por lo tanto personajes en términos convencionales como arquetipos o incluso fantasmas. La compañía, con sus miembros muertos resucitados, hace una reaparición fantasmal en la película que Angelopoulos hizo en 1988 *Topio stin omihli* (*Paisaje en la niebla*).

Angelopoulos es uno de los grandes paisajistas del cine, un especialista en esos momentos en que el espacio —una playa, una plaza en una ciudad— se convierte en el escenario de un vasto panorama dramático. Pero también es un cineasta de movimiento que hace películas sobre diferentes formas de viajar: en trenes, automóviles, autobuses, a pie y, sobre todo, en la imaginación. Angelopoulos, que cita a Orson Welles y Kenji Mizoguchi como influencias principales, es conocido —junto con su operador de muchos años— como especialista en tomas largas, fluidas, coreografiadas con precisión. *El viaje de los comediantes* es un ejemplo excelente de ello, una película de cuatro horas que contiene solo ochenta tomas. En la más distintiva de ellas, la cámara y los actores se mueven de tal manera que el tiempo y el espacio parecen vueltos al revés, alcanzando una elasticidad de cinta de Möbius.

Angelopoulos es un maestro del movimiento de multitudes y de las escenas estructuradas: una imagen que se repite en *El viaje de los comediantes* es la de un grupo de figuras que atraviesa una ciudad y sale, seguida por la cámara, en otro año y tal vez se cruza con otro grupo numeroso. Sugiere una teoría de la historia como una especie de desfile, a la vez cortejo fúnebre y manifestación política, cruzando continuamente sus propios pasos, cambiando de dirección y de colores ideológicos. En *El viaje de los comediantes* el movimiento se convierte en un instrumento agudo y flexible para el análisis histórico. **JRom**





1975

GB (Michael White, National Film Trustee, Python), 91 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Mark Forstater, Michael White
Guión Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin
Fotografía Terry Bedford
Música De Wolfe, Neil Innes
Intérpretes Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin, Connie Booth, Carol Cleveland, Neil Innes, Bee Duffell, John Young, Rita Davies, Avril Stewart, Sally Kinghorn, Mark Zycon

«Pero no podéis esperar poseer el poder ejecutivo supremo solo porque una loca mojada os lanzó un puñal.»

Dennis (Michael Palin)

i

El presupuesto era tan bajo que hubo que utilizar cocos para simular el galope de los caballos.

Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores Terry Gilliam y Terry Jones, 1975

Monty Python and the Holy Grail

Todo empezó con el programa de televisión *Monty Python's Flying Circus* que presentaba las payasadas verbales y visuales de un grupo de comediantes formado por cinco ingeniosos británicos —John Cleese, Michael Palin, Eric Idle, Terry Jones y Graham Chapman— y un estadounidense llamado Terry Gilliam, cuyas animaciones recortadas se unían para formar los descabellados episodios.

Fue producida por la British Broadcasting Corporation, que parecía ligeramente sorprendida por la naturaleza anárquica de los chalados que había soltado, y el programa se emitió más o menos ininterrumpidamente de 1969 a 1974. Un intento de conquistar la pantalla grande parecía el siguiente paso lógico, sobre todo porque la película de compilación *Se armó la gorda* había sido muy bien recibida en 1971. Esta combinación de cosas llevó en 1975 a la producción de *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*, escrita por el conjunto de los Mont Python y codirigida por Gilliams y Jones.

El proceso de rodaje de la película tuvo aspectos tan oscuramente cómicos como un típico sketch de Monty Python. Para empezar, los dos directores no formaban un dúo compatible; tenían ideas distintas sobre el estilo de la película y a Gilliams no le gustaba la tendencia de Jones a reducir la grandeza de sus decorados en apretadas disposiciones de cámara. Por otra parte, el alcoholismo de Chapman estaba en pleno apogeo y a veces dejaba a la estrella de la producción —en el papel clave del rey Arturo— literalmente incapaz de recitar su parte mientras la cámara rodaba.

Los caballeros de la mesa cuadrada es una aguda parodia con un toque político: desacreditar un mito fundacional del poder de Occidente y hace estragos brechtianos con ideas tradicionales, desde el despotismo benévolo a la masculinidad caballerosa. Y, desde luego, es además, una película divertidísima. **DS**



Deewaar Yash Chopra, 1975
(La pared)

India (Trimurti), 174 min, color
Idioma hindi
Producción Gulshan Rai
Guión Javed Akhtar, Salim Khan
Música Rahul Dev Burman
Intérpretes Parveen Babi, Amitabh Bachchan, Iftekhar, Shashi Kapoor, Satyen Kappu, Yunus Parvez, Nirupa Roy, Neetu Singh

Yash Chopra tenía su propia productora, con la que estableció un sello de aventura romántica entre la acomodada burguesía urbana. Pero *Deewaar*, producida por Trimurti Films, de Gulshan Rai, es una película de acción sustentada por uno de los mejores guiones de la historia del cine hindi, escrito por los guionistas más importantes de la década de 1970, Salim Khan y Javed Akhtar.

La estrella india más grande de todos los tiempos, Amitabh Bachchan, interpreta a Vijai Verma, que se convertiría en uno de los papeles definitorios de su filmografía, un niño inocente cuya familia se equivoca al tomarse la justicia por su mano.

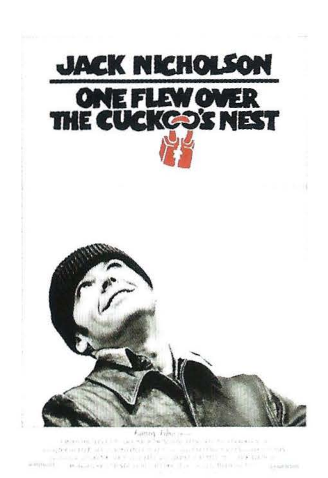
Bombay proporciona un marco espectacular, con escenas rodadas en sus puertos, en las bulliciosas calles y en sus glamurosos hoteles y mansiones. Uno de los diálogos más famosos de la historia del cine hindi es el intercambio entre Vijai y su hermano Ravi (Sashi Kapoor), que se ha convertido en policía en busca de su propia justicia. Vijai argumenta que él es rico y que Ravi no tiene nada. La respuesta de Ravi: «Mere paas maa hai» (Tengo a mamá). La relación de Vijai con una prostituta, que se muestra con un insólito lujo de detalles explícitos, queda ensombrecida por la devoción a su madre. Al final de la película, este ateo declarado muere en brazos de su madre en un templo, diciendo que nunca podrá dormir sin ella, en una de las escenas de muerte más celebradas y simbólicas de la historia del cine indio. **RDw**

Tarde de perros Sidney Lumet, 1975
Dogs Day Afternoon

EE.UU. (Artists Entertainment Complex), 124 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Martin Bregman, Martin Elfand
Guión Frank Pierson, de un artículo de P.F. Kluge y Thomas Moore
Fotografía Victor J. Kemper
Intérpretes Penelope Allen, Al Pacino, Sully Boyar, John Cazale, Beulah Garrick, Carol Kane, Sandra Kazan, Marcia Jean Kurtz, Amy Levitt, John Marriott, Estelle Omens, Gary Springer, James Broderick, Charles Durning, Carmine Foresta
Oscar Martin Bregman, Martin Elfand (mejor película), Frank Pierson (guión)
Nominaciones al Oscar Sidney Lumet (director), Al Pacino (actor), Chris Sarandon (actor de reparto), Dede Allen (montaje)

El tenso filme de Sidney Lumet sobre la historia real del robo de un banco que se convirtió en una toma de rehenes en Brooklyn, representa la quintaesencia de Nueva York tanto como cualquier película de Woody Allen o de Martin Scorsese. Al Pacino y John Cazale interpretan a unos desventurados aspirantes a atracadores (Sonny y Sal respectivamente) que, forzados por las circunstancias, se ven atrapados en una situación imposible. El banco es rodeado por la policía antes de que puedan huir, y Sonny decide retener a los empleados y negociar un escape. Pero Sal y él se ven desbordados por los rehenes, cada vez más revueltos. La situación se prolonga y las acaloradas discusiones de Sonny y la policía a través de un megáfono trascienden a la calle, y congregan a una muchedumbre que anima a Sonny. Durante un momento entre los disturbios sociales de principios de la década de 1970, Sonny se convierte en un héroe de la contracultura.

Tarde de perros se mueve entre espacios de tiempo de un absurdo hiperbólico y escenas de verdadera tragedia. Tal vez el personaje más conmovedor de la película sea el Sal de Cazale, cuyas limitaciones se revelan en su respuesta, «Ohio», cuando Sonny le pregunta qué país le gustaría visitar si consiguen sus peticiones. La película capta el torbellino de pasiones de la vida de sus personajes y de la historia con una brillante inmediatez. **RH**



1975

EE.UU. (Fantasy, N.V. Zvaluw), 133 min, color
Idioma inglés
Producción Michael Douglas, Saul Zaentz
Guión Bo Goldman, Lawrence Hauben, basado en la novela de Ken Kesey
Fotografía Haskell Wexler
Música Jack Nitzsche
Intérpretes Jack Nicholson, Louise Fletcher, William Redfield, Michael Berryman, Peter Brocco, Dean R. Brooks, Alonzo Brown, Scatman Crothers, Mwako Cumbuka, Danny DeVito, William Duell, Josip Elic, Lan Fendors, Nathan George, Ken Kenny
Oscar Saul Zaentz, Michael Douglas (mejor película), Milos Forman (director), Lawrence Hauben, Bo Goldman (guión), Jack Nicholson (actor), Louise Fletcher (actriz)
Nominaciones al Oscar Brad Dourif (actor de reparto), Haskell Wexler, Bill Butler (fotografía), Richard Chew, Lynzee Klingman, Sheldon Kahn (montaje), Jack Nitzsche (banda sonora)

«¿Quién de vosotros tiene agallas?»

Randle P. McMurphy (Jack Nicholson)

i

Alguien voló sobre el nido del cuco fue rodada en secuencia, excepto la escena de pesca, que fue filmada al final.

Alguien voló sobre el nido del cuco

One Flew Over the Cuckoo's Nest

Milos Forman, 1975

Fue un proyecto del actor Kirk Douglas durante años (poseía los derechos, pero cuando el filme consiguió encontrar productor pensó que era demasiado viejo para protagonizarlo). Y le valió a su hijo su primer Oscar como productor.

Se basa en la célebre novela de Ken Kesey, que escribió después de su experiencia laboral en un hospital de veteranos de Vietnam de California. La película se sitúa en el manicomio estatal a donde es enviado el intransigente Randle P. McMurphy (Jack Nicholson) para seguir su rehabilitación. Una vez allí cae bajo la atenta mirada de la sádica enfermera Ratched (Louis Fletcher en un papel que rechazaron varias grandes de Hollywood, entre ellas Jane Fonda, Anne Bancroft, Ellen Burstyn y Faye Dunaway) y entonces encabeza una rebelión contra ella con ayuda de los otros pacientes.

Es una película extraordinaria que, por lo visto, Kesey nunca quiso ver —le molestó que la historia no se contara desde la perspectiva del Jefe Bromden (Will Sampson), como en su libro—. Hizo historia la noche de los Oscar al convertirse en la segunda película que se llevara cinco premios, cada uno de ellos fue muy merecido.

El prestigioso director checo Forman (*Los amores de una rubia*, *El baile de los bomberos*, y más tarde *Amadeus* y *El escándalo de Larry Flint*) entregó una película hipnótica y humana llena de personajes excéntricos (entre los actores que debutaron en ella se encuentran Brad Dourif y Christopher Lloyd).

Y supuso la mejor interpretación en la carrera de Louis Fletcher. Nicholson, por supuesto, está superior como el cautivo espíritu libre McMurphy, y las escenas entre la despreciable enfermera, interpretada por Fletcher, y él, son las más electrizantes de este moderno clásico del cine americano. **JB**





Maynila: Sa mga kuko ng liwanag

Lino Brocka, 1975

Filipinas 125 min, color
Idioma tagalo
Producción Severino Manotok
Guión Clodualdo Del Mundo Jr.
Fotografía Mike De Leon
Música Max Jocson
Intérpretes Bembol Roco, Hilda Koronel, Lou Salvador, Princess Reymundo, Juling Bagabaldo

El éxito de bajo presupuesto de Lino Brocka significó un avance para el cine filipino y muchos consideran esta la mejor película filipina de todos los tiempos. Julio (Bembol Roco), un pescador, viaja a Manila en busca de su amor perdido, Ligaya (Hilda Koronel). Entra a trabajar en una obra y descubre las injustas prácticas laborales, condiciones de trabajo peligrosas y distintas tendencias políticas entre sus compañeros. Se ve mezclado también en una red de prostitución masculina. Finalmente descubre que Ligaya ha sido reclutada en un burdel. El intento de Julio de liberarse con ella del infierno de Manila termina en tragedia.

Maynila capta la brutalidad de la pobreza urbana con ayuda de una agresiva banda sonora en la que destacan los sonidos industriales, el del tráfico y el rumor de la muchedumbre. Gracias a la desnudez de la grabación y las mezclas, contribuye a crear una tensión abrumadora que no alivian las canciones del falso Ennio Morricone ni la música de sintetizador. Las imágenes de la trampa urbana y el dolor contrastan con los flashbacks intermitentes del idilio costero de los amantes, de manera tan directa que muestra el compromiso de Brocka con el melodrama. El elevado coeficiente de homoerotismo —acentuado por fragmentos de *Rey de reyes* (1961), de Nicholas Ray, que el héroe y la heroína contemplan en un cine— anticipan la posterior *Macho Dancer* (1988) de su director. **Cfu**

i

La película está basada en una historia escrita por Edgardo Reyes, transformada en serie en la revista *Liwayway* en 1966-1967.



República Federal de Alemania (City, Tango), 123 min, eastmancolor
Idioma alemán
Producción Rainer Werner Fassbinder
Guión Rainer Werner Fassbinder, Christian Hohoff
Fotografía Michael Ballhaus
Música Peer Raben
Intérpretes Peter Chatel, Rainer Werner Fassbinder, Adrian Hoven, Christiane Maybach, Hans Zander, Kurt Raab, Rudolf Lenz, Karl Scheydt, Peter Kern, Karl-Heinz Staudenmeyer, Walter Sedlmayr, Bruce Low, Brigitte Mira, Evelyn Künneke, Barbara Valentin

«La precisión de Fassbinder, su sentido preciso del medio, y la fría pero humana compasión por sus personajes convierten esta cinta en un ejemplo de brillantez e inteligencia.»

Time Out Film Guide

i

La película está basada en parte en la desgracia del amante de Fassbinder, Armin Meier, al cual está dedicada.

La ley del más fuerte Rainer Werner Fassbinder, 1975

Faustrecht der Freiheit

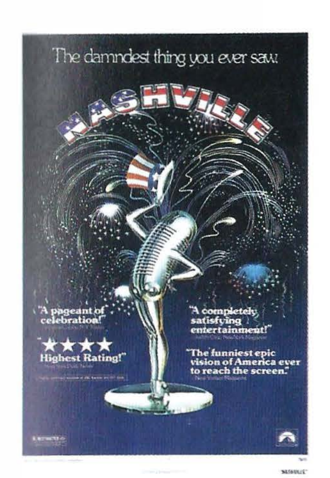
Este clásico de Rainer Werner Fassbinder a menudo ha sido descrito como el estudio del odio homofóbico del director-guionista-actor bisexual. El argumento de *La ley del más fuerte* es la ilusión de ser elevado a la tierra de los ricos y hermosos del ladronzuelo de baja estofa Franz «Fox» Biberkopf (Fassbinder) cuando gana quinientos mil marcos en la lotería y de pronto se convierte en el objeto del interés amoroso del atractivo burgués Eugen Thiess (Peter Chatel). Trata menos del sexo que de las clases sociales. Al principio Fox, con su energía impulsiva, su libido insaciable y sus artes de fullero de calle, parece llevar la voz cantante en la relación y contrasta totalmente con el mundo de fría etiqueta de Eugen y su círculo de amigos. Sin embargo, gradualmente su fuerza bruta empieza a debilitarse ante el tratamiento condescendiente, la transferencia de culpa y la manipulación de Eugen. Fox podrá ser un depredador de éxito en el mundo de putas y chorizos de las calles, pero en el salón de los capitalistas (incluso de los más insignificantes) no tiene nada que hacer contra los vampiros sin corazón como Eugen.

Fassbinder hace el malhadado viaje de Fox más doloroso invitándonos a ser testigos de las reveladoras señales de su destino, siendo la primera y más profética el encaprichamiento y la adoración que siente por el estilo de vida de Eugen. La película dramatiza conmovedoramente el modo en que los medios de comunicación han creado el deseo de alcanzar un determinado estatus social y riqueza en la clase trabajadora de la posguerra mediante la publicidad, las revistas y los culebrones televisivos.

El inolvidable plano final es criticado como un truco melodramático. Fox, al que Eugen ha despojado de todo su dinero y de su dignidad humana, se derrumba con el corazón roto en el metro, donde unos chicos le roban sus últimas pertenencias. Pero el destino de Fox guarda relación con otros hombres llamados Franz —principalmente interpretados por Fassbinder—, por ejemplo el de *El amor es más frío que la muerte* (1969).

La referencia más significativa es la trágica muerte de otro Franz Biberkopf, el protagonista de la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (adaptada por el director cinco años después para la televisión), una de las descripciones más poderosas de la muerte en una sociedad donde el valor humano tiene su precio. **MT**





EE.UU. (ABC, Paramount), 159 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Robert Altman
Guión Joan Tewkesbury
Fotografía Paul Lohmann
Música Arlene Barnett, Jonnie Barnett, Karen Black, Ronee Blakley, Gary Busey, Keith Carradine, Juan Grizzle, Allan F. Nicholls, Dave Peel, Joe Raposo
Intérpretes David Arkin, Barbara Baxley, Ned Beatty, Karen Black, Ronee Blakley, Timothy Brown, Keith Carradine, Geraldine Chaplin, Robert DoQui, Shelley Duvall, Allen Garfield, Henry Gibson, Scott Glenn, Jeff Goldblum, Barbara Harris
Oscar Keith Carradine (canción)
Nominaciones al Oscar Robert Altman (mejor película), Robert Altman (director), Ronee Blakley (actriz de reparto), Lily Tomlin (actriz de reparto)

«Claro, solo es una película, pero después de verla me sentí más vivo, que entendía mejor a la gente. Me sentí más sabio. Es tan buena...»

Roger Ebert, crítico, 1975

i

El metraje original era tan largo que se estrenaron dos películas: *Nashville Red* y *Nashville Blue*.

Nashville Robert Altman, 1975

Llegó en la intersección de dos importantes períodos de la historia de Estados Unidos. Siguió a los escándalos combinados de Watergate y Vietnam, que mermaron la fe de la nación en el Gobierno y dieron origen a un cínico malestar nacional, pero precedió a la celebración del bicentenario de la fundación del país, que pretendía honrar los valores y creencias que llevaron a la creación de Estados Unidos. Altman reconoció la hipocresía de celebrar los orígenes de una nación defectuosa y puso el dedo en la llaga ambientando su obra en el alegre y populista corazón del mundo del espectáculo, Nashville, la cuna de la música country.

En medio de una intensa actividad cultural, Altman intentó reproducir en el cine esa confusión. *Nashville* incluye dos docenas de personajes principales y numerosos hilos argumentales que aparentemente chocan en el caos pero que son controlados cuidadosamente por su mano perspicaz. En el curso de cinco días, un festival de música y una campaña electoral cruzan sus caminos (y sus destinos), y Altman equipara el desatino de la política con la sordidez y la falta de honradez de la industria del espectáculo.

El poblado mosaico de Altman muestra una amplia variedad de personajes bien definidos, algunos movidos por una ambición ciega y otros intentando sobrevivir en un mundo que se viene abajo. Estos personajes menores destacan en el vasto reparto y en la confusión de la historia, y el espectador los alienta para que encuentren el éxito y la felicidad. Pero estos y los demás personajes de *Nashville* suben y bajan como boyas en un mar de fracaso y negación. Este efecto lo potencia el uso de los diálogos superpuestos de Altman, que constantemente desvían la atención a los lugares más anecdóticos de la pantalla y la centran en rostros desconocidos de la multitud, que posiblemente desempeñen un papel importante en la historia.

En vez de utilizar una narración lineal, Altman trabaja con varios temas, pero nunca destaca unos sobre otros, y utiliza la música country (escrita e interpretada por sus actores) como su coro griego, dirigiendo el flujo del filme con canciones de un banal populismo y pasividad. Cuando la película termina, no queda claro de qué trata *Nashville*, pero no cabe duda de que sus coloridos personajes han transmitido algo. La película es un retrato de la vida durante el período de guerra, una lucha por encontrar la identidad nacional en un momento en el que cosas como esa parecen ser lo que menos importa. **JKI**





Italia/Francia (Artistes Associés, PEA), 117 min, eastmancolor
Idioma italiano
Producción Alberto De Stefanis, Antonio Girasante, Alberto Grimaldi
Guión Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Sergio Citti, Pierre Klossowski, basado en la novela *Los ciento veinte días de Sodoma* del marqués de Sade
Fotografía Tonino Delli Colli
Música Ennio Morricone
Intérpretes Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti, Caterina Boratto, Hélène Surgère, Sonia Saviange, Elsa De Giorgi, Ines Pellegrini, Rinaldo Missaglia, Giuseppe Patruno, Guido Galletti, Efisio Etzi, Claudio Troccoli, Fabrizio Menichini

«Puede que no sea una experiencia agradable, pero es toda una experiencia.»

Kim Newman,
***Empire Magazine*, 2001**

i

Pese a lo sombrío del tema, la actriz Hélène Surgère dijo que el ambiente en el plató era bastante jovial.

Salò o los ciento veinte días de Sodoma

Salò o le centoventi giornate di Sodoma

Pier Paolo Pasolini, 1975

Esta película de Pier Paolo Pasolini se basa en *Los ciento veinte días de Sodoma*, una obra del marqués de Sade que dio su nombre a la forma de perversión sexual que la película explora. Aunque la historia se aleja en muchas ocasiones del original de Sade, conserva aspectos de la obra. El proyecto de Sade era en buena parte satirizar a las fuerzas políticas de la época, y en particular a la Iglesia católica. Pasolini también era fervientemente anticlerical, pero Salò se relaciona directamente con la historia italiana.

La acción se sitúa en la república de Salò, de corta existencia, creada por Mussolini a finales de la Segunda Guerra Mundial. Pasolini se vio envuelto en estos sucesos y su hermano fue asesinado en Salò. En la recreación fantástica de este episodio de la guerra, cuatro libertinos fascistas detentan un poder absoluto sobre un grupo de jóvenes y atractivos prisioneros de ambos sexos y los someten a una serie de torturas y humillaciones sexuales. El director los presenta en una serie de frías escenas formales curiosamente despojadas de pasión erótica. Apenas se hace un esfuerzo de caracterización: ni siquiera los libertinos tienen una personalidad definida y no parece derivar mucho placer de su libertinaje, y sus víctimas son anónimas, simples cuerpos a los que maltratar y penetrar.

La intención de Pasolini era utilizar el uso sin medida del poder, llevado a los extremos de la degradación sexual, como metáfora del fascismo visto como una filosofía que adora el poder por sí mismo. Pero hay otros mensajes. Un libertino es identificado como un obispo y en un pasaje de la película dos de las víctimas son forzados a representar una ceremonia de matrimonio, aunque la consumación se ve interrumpida por los libertinos, que interponen sus cuerpos entre la pareja de recién casados. Y en una escena particularmente notable, a una mujer desnuda se la obliga a comer excrementos, una metáfora del capitalismo consumista y su producción de comida basura, según Pasolini.

El final de la película es una orgía de crueldad durante la cual se estrangula a las víctimas y se les arranca la cabellera, se les corta la lengua y se les queman los pezones, todo ello al compás de los *Carmina Burana* de Carl Orff, que Pasolini consideraba música fascista, y una lectura de los *Cantos* de Ezra Pound, el poeta americano que defendía a Mussolini.

Las obscenidades que presenta la película son innegablemente turbadoras, pero resulta más turbadora la sensación de que, en este punto de su carrera, Pasolini mantenía una actitud ambigua hacia el cuerpo y la sexualidad. Si el objeto de la pornografía es excitar el deseo sexual, *Salò* no encajaría con esa definición, porque su efecto, y es de presumir que su intención, es provocar repugnancia.

Poco después de terminar esta turbadora película, y antes de que fuera estrenada, Pasolini fue asesinado en unas circunstancias todavía no esclarecidas. El filme fue perseguido o prohibido en muchos países y hasta hace poco no ha sido distribuido en mercados tan importantes como Gran Bretaña y Estados Unidos. **EB**





Cría cuervos Carlos Saura, 1975

España (Elías Querejeta, Querejeta y Gárate, Elías), 110 min, eastmancolor
Idioma español
Producción Carlos Saura
Guión Carlos Saura
Fotografía Teodoro Escamilla
Música Federico Mompou
Intérpretes Geraldine Chaplin, Mónica Randall, Florinda Chico, Ana Torrent, Héctor Alterio, Germán Cobos, Mirta Miller, Josefina Díaz, Conchita Pérez, Juan Sánchez Almendros, Mayte Sánchez
Festival de Cannes Carlos Saura (gran premio del jurado, junto con *La marquesa de O*; nominación a la Palma de Oro)

«¡Cría cuervos y te sacarán los ojos!» Así dice el refrán español —que equivale tal vez al inglés «quien siembra vientos recoge tempestades»— que dio título a la película más apreciada de Saura. La joven Ana, interpretada por la extraordinaria Ana Torrent, se despierta una noche y baja al piso inferior; unos sonidos extraños parecen salir del dormitorio de su padre, que es viudo. De pronto, una mujer sale corriendo por la puerta y huye de la casa. El padre de Ana, militar franquista, está muerto y, sin saber por qué, Ana está segura de tener la culpa. Después de este inquietante comienzo, *Cría cuervos* se convierte en una crónica de Ana y sus dos hermanas, que poco a poco van aprendiendo lo que podría ser la libertad mientras afrontan las dificultades de hacerse adultas.

Rodada literalmente mientras Franco se estaba muriendo, la película sigue la metáfora de la vida bajo el fascismo como una especie de infancia atrofiada que ya se ha visto en otras películas españolas del mismo período, pero tratando el tema con una sensibilidad y una elegancia alentadoras. Geraldine Chaplin, musa constante de Saura en aquellos años, está maravillosa en el doble papel de madre de Ana enferma de cáncer y de Ana ya adulta, que reflexiona sobre todos estos acontecimientos. Su serena presencia cuando encarna a la Ana adulta parece dar a entender que el fascismo ya es cosa del pasado, algo que se soportó dolorosamente pero que al final fue vencido. **RP**

i

La voz de Geraldine Chaplin como Ana ya adulta fue doblada por la actriz española Julieta Serrano.

Picnic en Hanging Rock Peter Weir, 1975
Picnic at Hanging Rock

Australia (AFC, BEF, McElroy & McElroy, SAFC), 115 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción A. John Graves, Patricia Lovell, Hal McElroy, Jim McElroy
Guión Cliff Green, basado en la novela de Joan Lindsay
Fotografía Russell Boyd
Música Bruce Smeaton
Música adaptada Bach, Mozart, Beethoven
Intérpretes Rachel Roberts, Vivean Gray, Helen Morse, Kirsty Child, Tony Llewellyn-Jones, Jacki Weaver, Frank Gunnell, Anne-Louise Lambert, Karen Robson, Jane Vallis, Christine Schuler, Margaret Nelson, Ingrid Mason, Jenny Lovell, Janet Murray

Una historia de fantasmas sin fantasmas, un enigma sin solución y una historia de represión sexual sin sexo, la enigmática *Picnic en Hanging Rock*, de Peter Weir, continúa siendo elíptica y exasperante.

La historia en sí es engañosamente simple: un grupo de estudiantes de una escuela preparatoria femenina australiana salen de picnic al campo. Después de una delirante caminata hasta la cumbre del monte, tres chicas y una profesora desaparecen sin dejar huella, pero hay la creciente sensación de que ese día ha actuado algo más que un simple juego ilícito. Con su aguda percepción de que el miedo a lo desconocido crea el hombre del saco corriente, Weir se niega a aclarar los misterios pendientes que forman el corazón de su singular película. Cuando una de las estudiantes reaparece, tiene la mente completamente en blanco.

Tal como se muestra, la excursión actúa como una suerte de sueño febril o alucinación, un vibrante espejismo provocado por la reverberación del calor del desierto, y lo que resta del filme destila una sorda amenaza a pesar de que Weir no recurre a los recursos del suspense. Una excepción es la obsesiva y ultraterrena partitura electrónica de Bruce Smeaton, que murmura como una llamada a otra dimensión. **JKl**

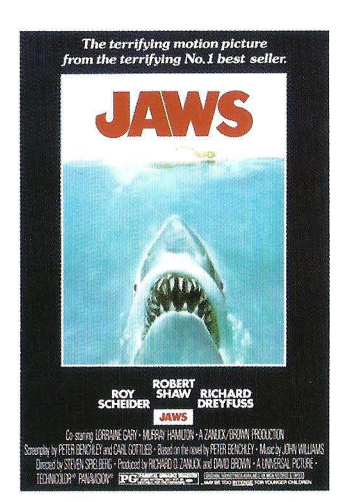
India Song Marguerite Duras, 1975

Francia (Armorial, Sunchild), 120 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Stéphane Tchalgadjieff
Guión Marguerite Duras
Fotografía Bruno Nuytten
Música Carlos d'Alessio
Intérpretes Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Claude Mann, Mathieu Carrière, Didier Flamand, Vernon Dobtcheff, Claude Juan, Satasinh Manila, Nicole Hiss, Monique Simonet, Viviane Forrester, Dionys Mascolo, Marguerite Duras, Françoise Lebrun, Benoît Jacquot

No hay lugar para términos medios cuando se ve una película de Marguerite Duras: o te parece hipnóticamente seductora o exasperantemente pretenciosa, lo que no significa que esas dos reacciones sean mutuamente excluyentes. Las películas de la escritora son en buena medida extensiones de su obra literaria y los espectadores en sintonía con el cine experimental europeo de las décadas de 1960 y 1970 reconocerán afinidades con los directores Alain Resnais (colaborador de Duras) y Alain Robbe-Grillet, tanto temáticas (exploración de los efectos del paso del tiempo en la memoria e identidad de personajes enigmáticos) como formales (un tono lánguido logrado mediante lentos *trackings*).

Canción de la India es la película más renombrada de Duras, una hipnótica evocación de la Calcuta de 1937 (filmada enteramente en París). Delphine Seyrig es la rica esposa de un diplomático que se desmorona bajo el peso del aburrimiento y el trastorno mental. Duras ha elaborado un elíptico poema onírico más que una narración lineal, pero *Canción de la India* fascina por el uso del lenguaje y el sonido como contraste con las imágenes que se muestran. La directora crea un aura de desorientación mediante gritos y chillidos fuera de campo, diálogo superpuesto y discordante, y una narración engañosamente desplazada, lo que proporciona un discordante contrapunto a las somnolientas imágenes.

La secuela de Duras de este filme, *Son Nom de Venise Dans Calcutta Désert* (1976) utiliza la banda sonora completa de *Canción de la India*, y se acompaña de imágenes diversas. Aunque difícil, *Canción de la India* es una película fascinante. **TCr**



Tiburón Steven Spielberg, 1975

Jaws

EE.UU. (Universal/Zanuck-Brown), 124 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción David Brown, Richard D. Zanuck
Guión Carl Gottlieb, basado en la novela de Peter Benchley
Fotografía Bill Butler
Música John Williams
Intérpretes Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary, Murray Hamilton, Carl Gottlieb, Jeffrey Kramer, Susan Backlinie, Jonathan Filley, Ted Grossman, Chris Rebello, Jay Mello, Lee Fierro, Jeffrey Voorhees, Craig Kingsbury
Oscar Verna Fields (montaje), John Williams (banda sonora), Robert L. Hoyt, Roger Heman Jr., Earl Mabery, John R. Carter (sonido)
Nominaciones al Oscar Richard D. Zanuck, David Brown (mejor película)

«Era demasiado joven para saber que fui un imprudente al pedir que la cinta se rodase en el océano Atlántico y no en un tanque de agua al norte de Hollywood.»

Steven Spielberg, 2011

i

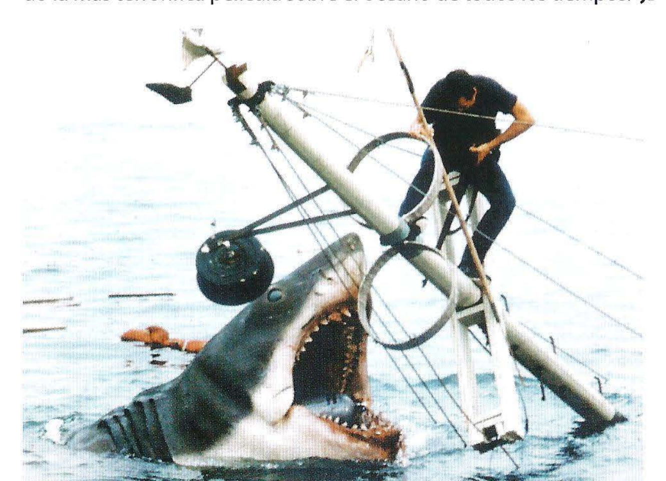
El tiburón nunca fue probado en el agua antes de rodar, y cuando fue sumergido, se hundió.

Durante toda su carrera, ya sea con *Parque Jurásico*, la aventura de monstruos de Michael Crichton, o *La lista de Schindler*, el drama de Thomas Keneally sobre el holocausto, Steven Spielberg ha mostrado su habilidad para trasladar novelas a la pantalla, y de una forma tan efectiva en su primer gran éxito, una adaptación de *Jaws*, el thriller escrito por Peter Benchley.

Se trata en esencia de una novela barata sobre un tiburón asesino que aterroriza Amity Island, centro turístico de la costa oriental, y Spielberg (con la ayuda de un montón de dinero que el estudio gastó en la comercialización) hizo la primera película destinada a ser el gran «acontecimiento» del verano. Se creó mucha expectación anunciando la película antes incluso de que se estrenara, y, cuando por fin se estrenó, se formaron largas colas ante los cines y la gente iba a verla, hablaba de ella a sus amistades y luego volvía a verla otra vez.

Roy Scheider está perfecto en el papel de policía de Amity que se da cuenta de que los torsos destrozados que el mar arroja a la playa son una buena razón para impedir que los bañistas se metan en el agua; pero no logra convencer al alcalde. Por suerte tiene a su lado al experto Matt Hooper (Richard Dreyfuss) y al viejo lobo de mar Quint (el maravilloso Robert Shaw). Son tres hombres contra la máquina de masticar acuática, con un enfrentamiento tipo capitán Ahab/Moby Dick que es tan tenso lo mismo la décima vez que lo ves como la primera.

Es Spielberg, por supuesto, quien merece que se le reconozca el mérito de hacer que toda una generación se lo piense dos veces antes de meter el dedo gordo del pie en el mar. Spielberg explota nuestro miedo a lo desconocido y aumenta la tensión mostrando poco a poco el tiburón mientras suena la inolvidable música de John Williams, en parte para tenernos en vilo y en parte porque sabía que el tiburón de caucho (llamado Bruce) que se usó en la película parecía más auténtico cuanto más se le veía. Es claro que sus juegos de manos «hitchcockianos» dieron buen resultado y este cuento de guión inteligente (escrito por Benchley y Carl Gottlieb, si bien el infausto discurso de «Indianápolis» de Shaw se ha atribuido a John Milius) y tersa dirección sigue siendo la más terrorífica película sobre el océano de todos los tiempos. **JB**





El hombre que cayó a la tierra Nicolas Roeg, 1976
The Man Who Fell to Earth

GB (British Lion), 140 min, color
Idioma inglés
Producción Michael Deeley, Barry Spikings
Guión Paul Mayersberg, basado en la novela de Walter Tevis
Fotografía Anthony B. Richmond
Música John Phillips, Stomu Yamashta
Intérpretes David Bowie, Rip Torn, Candy Clark, Buck Henry, Bernie Casey, Jackson D. Kane, Rick Riccardo, Tony Mascia, Linda Hutton, Hilary Holland, Adrienne Larussa, Lilybelle Crawford, Richard Breeding, Albert Nelson, Peter Prouse
Festival de Berlín Nicolas Roeg (nominación al Oso de Oro)

i

El nombre de Thomas Jerome Newton fue escogido en honor a Isaac Newton, el científico inglés que descubrió la gravedad.

Adaptación de la novela homónima de Walter Tevis, la historia de ciencia ficción que Nicolas Roeg filmó en 1976 y que fue, y a menudo sigue siendo, incomprendida. Dirigida con el característico estilo nervioso de Roeg, *El hombre que cayó a la tierra* es un cuento visualmente estimulante sobre la malhadada visita de un alienígena a nuestro planeta. Narrada de forma entrecortada, con saltos cronológicos y de lugar que no se explican, en esta visión ultracompleja de la cultura estadounidense, el amor y la añoranza son también un importante logro técnico.

Al principio se pensó en Peter O'Toole para el papel del alienígena Thomas Jerome Newton, pero finalmente se eligió a David Bowie, estrella del pop de fama internacional con limitada experiencia de actor. Newton llega a la tierra en busca de agua para su mundo moribundo y de paso se hace inmensamente rico al introducir tecnologías nuevas y lucrativas que nuestro mundo desconocía. Newton es víctima de vicios humanos, en particular del alcohol, y de perseguidores también humanos; su misión fracasa, pasan los años y el vulnerable alienígena es abandonado después de sacarle sus avanzados conocimientos técnicos.

El éxito reciente de *Memento* (2000) y *Mulhollland Drive* (2001) demuestra que Nicolas Roeg no solo se adelantó a su tiempo, sino también a su público. **KK**



EE.UU. (Warner Bros, Wildwood), 138 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Walter Coblenz
Guión William Goldman, basado en el libro de Carl Bernstein y Bob Woodward
Fotografía Gordon Willis
Música David Shire
Intérpretes Dustin Hoffman, Robert Redford, Jack Warden, Martin Balsam, Hal Holbrook, Jason Robards, Jane Alexander, Meredith Baxter, Ned Beatty, Stephen Collins, Penny Fuller, John McMartin, Robert Walden, Frank Wills, F. Murray Abraham
Oscar Walter Coblenz (mejor película), Alan J. Pakula (director), William Goldman (guión), Jason Robards (actor de reparto), George Jenkins, George Gaines (dirección artística), Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Rick Alexander, James E. Webb (sonido)
Nominaciones al Oscar Walter Cablenz (mejor película) Jane Alexander (actriz de reparto), Robert L. Wolfe (montaje)

i

Frank Wills, el guardia de seguridad que descubrió la irrupción en el complejo Watergate, se interpreta a sí mismo.

Todos los hombres del presidente

All the President's Men

Alan J. Pakula, 1976

El no va más en películas sobre el periodismo de investigación, la primicia informativa del siglo —tal como la escribió William Goldman y la dirigió Alan J. Pakula— agrada de forma continua por la inteligente amenidad con que está hecha. Ocupa un lugar entre los «thrillers» más apasionantes, ágiles y convincentes, y esto a pesar de basarse en hechos muy conocidos de cuya conclusión no hay duda en ningún momento.

A raíz de un robo con escalo en el complejo Watergate, el reportero del *Washington Post* Bob Woodward (Robert Redford) asiste a la discreta vista incoatoria de los ladrones y se huele que en el asunto hay gato encerrado. Desafiando a hombres que andan por los pasillos del poder, con el apoyo del director del periódico, Ben Bradlee (Jason Robards, que ganó el primero de sus dos Oscars consecutivos) y el melodramático soplón Garganta Profunda (Hal Holbrook), Woodward y su ambicioso colega Carl Bernstein (Dustin Hoffman) investigan con tesón hasta encontrar pruebas de chanchullos electorales y de una vergonzosa conspiración para encubrirlos. Las pruebas acaban llevándoles hasta la Casa Blanca y provocan la dimisión del presidente Richard Nixon. Los verdaderos Woodward y Bernstein se beneficiarían de su identificación con Redford y Hoffman, decididamente más radiantes que ellos. **AE**

El fuera de la ley Clint Eastwood, 1976
The Outlaw Josey Wales

EE.UU. (Malpaso), 135 min, color
Idioma inglés
Producción Robert Daley
Guión Sonia Chernus, Philip Kaufman, basado en la novela *Gone to Texas* de Forrest Carter
Fotografía Bruce Surtees
Música Jerry Fielding
Intérpretes Clint Eastwood, Chief Dan George, Sondra Locke, Bill McKinney, John Vernon, Paula Trueman, Sam Bottoms, Geraldine Keams, Woodrow Parfrey, Joyce Jameson, Sheb Wooley, Royal Dano, Matt Clark, John Verros, Will Sampson
Nominaciones al Oscar Jerry Fielding (banda sonora)

Un western magnífico y la mejor película, en todos los aspectos, del director-estrella Clint Eastwood. Josey Wales es el típico personaje de Eastwood: un pistolero marcado, obsesionado por el deseo de vengarse, que se niega a rendirse al terminar la guerra de Secesión y se dirige a Texas seguido por hordas de viles cazadores de recompensas. Aunque el número de cadáveres que contabiliza alcanza proporciones de genocidio, la película adquiere un tono afectuoso a medida que el adusto protagonista deja de ser un solitario al unirse a él varios huérfanos y personas que andan perdidas y acaban formando una comunidad que le permite dejar las armas y emprender una nueva vida.

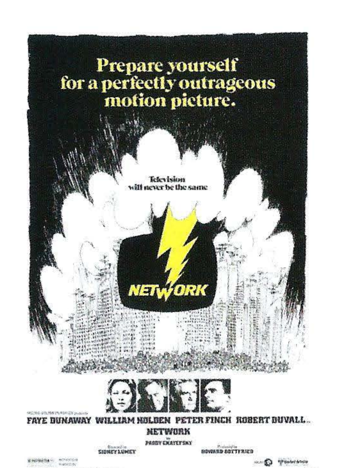
El momento más emotivo de *El fuera de la ley* es cuando Josey hace frente a un jefe indio (Wil Sampson) que pretende matarle y —en el parlamento más largo que Eastwood haya aprendido de memoria— le ruega que se olvide del asesinato y siga viviendo. Este parlamento no solo constituye un cambio personal por parte de Eastwood como estrella, sino que también representa un importante cambio de signo en el género del western en su conjunto. Chief Dan George está maravilloso en el papel de sarcástico compañero indio del protagonista, e incluso la frecuentemente irritante Sondra Locke resulta encantadora en el papel de joven pionera. *Sin perdón* (1992), en la cual un Clint reformado vuelve a matar, es una desesperanzada continuación del tema. **KN**

The Killing of a Chinese Bookie
John Cassavetes, 1976

EE.UU. (John Cassavetes), 108 min, color
Idioma inglés
Producción Al Ruban
Guión John Cassavetes
Fotografía Mitch Breit, Al Ruban
Música Bo Harwood
Intérpretes Ben Gazzara, Timothy Carey, Seymour Cassel, Robert Phillips, Alice Friedland, Soto Joe Hugh, Al Ruban, Azizi Johari, Virginia Carrington, Meade Roberts

El primer «thriller» de John Cassavetes, una obra maestra posterior al cine negro, fue un desastre en la taquilla al estrenarse, y una versión modificada y acortada que se estrenó dos años más tarde no dio mejores resultados. La primera, más larga y en algunos aspectos la mejor de las dos versiones, es más fácil de seguir, a pesar de que —o tal vez porque—, según dicen, Cassavetes tuvo menos que ver con el montaje (aunque es seguro que dio su aprobación al mismo). *The Killing of a Chinese Bookie* es un estudio de carácter personal y muy sentido más que una película de acción al uso, y cuenta la historia de Cosmo Vitelli (insuperable Ben Gazzara), carismático propietario de una sala de striptease de Los Ángeles que se endeuda en el juego y tiene que cargarse a un corredor de apuestas chino para saldar sus cuentas.

En muchos aspectos la película es un testimonio personal. Lo que hace que el personaje tragicómico de Cosmo sea tan conmovedor es su relación de álter ego con el cineasta, el orgulloso empresario y figura paterna de una andrajosa colectividad del mundo del espectáculo (léase los actores y el equipo de rodaje de Cassavetes) que se ve obligado a comprometer su ética para mantener a flote a su pequeña familia (léase la carrera de Cassavetes como actor de Hollywood). Peter Bogdanovich utilizó a Gazzara en un papel parecido en *Saint Jack* (1979), pero, aunque esta es una buena película, no alcanza la exquisita calidez y la delicadeza de sentimientos de la fatídica comedia-drama de Cassavetes. **JRos**



EE.UU. (MGM, United Artists), 120 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Fred C. Caruso, Howard Gottfried
Guión Paddy Chayefsky
Fotografía Owen Roizman
Música Elliot Lawrence
Intérpretes Faye Dunaway, William Holden, Peter Finch, Robert Duvall, Wesley Addy, Ned Beatty, Arthur Burghardt, Bill Burrows, John Carpenter, Jordan Charney, Kathy Cronkite, Ed Crowley, Jerome Dempsey, Conchata Ferrell, Gene Gross
Oscar Paddy Chayefsky (guión), Peter Finch (actor), Faye Dunaway (actriz), Beatrice Straight (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Howard Gottfried (mejor película), Sidney Lumet (director), William Holden (actor), Ned Beatty (actor de reparto), Owen Roizman (fotografía), Alan Heim (montaje)

«Network... *tiene algo que muy pocas cintas comerciales tienen hoy: está viva.*»

Vincent Canby,
***The New York Times*, 1976**

i

La interpretación de Beatrice Straight es la más breve de todas las que han ganado un Oscar: cinco minutos y cuarenta segundos.

Network, un mundo implacable

Network

Sidney Lumet, 1976

¿Tienen los productores y ejecutivos de la televisión alguna responsabilidad para con los millones de personas que viven pendientes de la «pantalla de los tontos», o solo se deben a los resultados? El cínico tratado de Sydney Lumet sobre la decadencia moral y ética de la televisión depende de la creencia un tanto ingenua de que en otro tiempo las cosas eran diferentes. Aun así, *Un mundo implacable* sigue siendo una sátira mordaz de los terribles extremos a los que está dispuesta a llegar la televisión para apaciguar a las empresas que la controlan, así como de la complicidad de su inmensa y pasiva audiencia.

En *Un mundo implacable*, los índices de audiencia mandan, y la vicepresidenta de programación Diana Christensen (Faye Dunaway) hará lo que sea con tal de que dichos índices aumenten. Ese «lo que sea» incluye poner el parloteo mesiánico de Howard Beale (Peter Finch), que ha anunciado su propósito de suicidarse, en la hora de máxima audiencia, a pesar del carácter delirante de las peroratas paranoicas de Beale. La frase «Estoy loco de atar y no pienso seguir aguantando» se convierte en el mantra de Beale y de sus espectadores, pero Christensen no ve el peligro de su éxito arrollador. Max Schumacher (William Holden), director del noticiario nocturno, sí se da cuenta de ello, y se siente cada vez más desafecto al ver lo que Christensen y otro ejecutivo, Frank Hackett (Robert Duvall), están haciendo a su querida profesión.

Las escenas amargas y desesperadas, así como las sombríamente cómicas, se suceden con tanta rapidez que el espectador apenas se da cuenta de que la película es un retrato condenatorio no solo de los que nos proporcionan la televisión, sino también de nosotros, los espectadores compulsivos. Basta verla para sentir ganas de desenchufar el televisor y echarlo a la calle, pero uno de los argumentos principales de la película es que no podemos. El sensacionalismo y el mal gusto de la televisión son exactamente lo que nos hace volver a ella una y otra vez: lo más importante son los números, nosotros formamos parte de ellos. **JKI**





Carrie Brian De Palma 1976

EE.UU. (Redbank), 98 min, color
Idioma inglés
Producción Brian De Palma, Paul Monash,
Guión Lawrence D. Cohen, basado en la novela de Stephen King
Fotografía Mario Tosi
Música Pino Donaggio
Intérpretes Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt, Betty Buckley, Nancy Allen, John Travolta, P. J. Soles, Priscilla Pointer, Sydney Lassick, Stefan Gierasch, Michael Talbott, Doug Cox, Harry Gold, Noelle North
Nominaciones al Oscar Sissy Spacek (actriz), Piper Laurie (actriz de reparto)

i

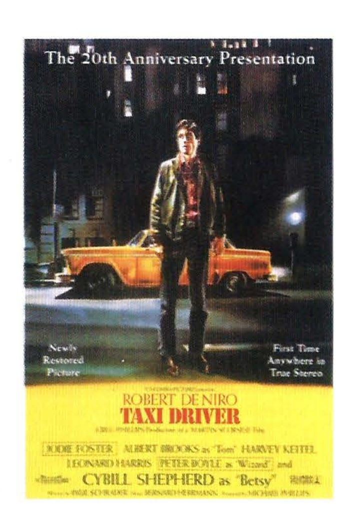
El nombre del instituto es Bates High, en referencia a Norman Bates, protagonista de *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960).

A mediados de los años setenta, Brian De Palma ya llevaba más de un decenio afinando las diversas influencias que había recibido, entre ellas las de Alfred Hitchcock, el rock and roll y la sátira política. Pero *Carrie* representó un gran avance en su carrera. Se trata de un operístico melodrama de horror que mezcla el relato gótico de familia, lo sobrenatural y la película de adolescentes, siendo todavía la mejor adaptación cinematográfica de una novela de Stephen King.

Fue la primera película en mostrar la predilección de De Palma por los cambios imprevistos entre la fantasía y la realidad, como ocurre al principio, que pasa de una fantasía de «pornografía suave» de muchachas en la ducha a la realidad de la menstruación de Carrie, la primera señal de la «otra edad» que la apartará, como si fuera un monstruo, de su comunidad de miras estrechas.

Toda la opresión que sufre Carrie tanto en casa (con su madre, una fanática religiosa encarnada por Piper Laurie) como en la escuela, crea una tensión latente que cobra la forma de poder telequinético. Contemplamos con sentimientos ambivalentes cómo las fantasías de venganza de Carrie cruzan la línea divisoria que las separa del asesinato en masa en el baile final (una proeza de De Palma).

Sissy Spacek está asombrosa en el papel de Carrie. Su rostro y su cuerpo se contorsionan como un efecto especial viviente. **AM**



1976

EE.UU. (Bill/Phillips, Columbia, Italo/Judeo), 113 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Julia Phillips, Michael Phillips
Guión Paul Schrader
Fotografía Michael Chapman
Música Bernard Herrmann
Intérpretes Robert De Niro, Cybill Shepherd, Peter Boyle, Jodie Foster, Harvey Keitel, Leonard Harris, Albert Brooks, Diahnne Abbott, Frank Adu, Victor Argo, Gino Ardito, Garth Avery, Harry Cohn, Copper Cunningham, Brenda Dickson-Weinberg
Nominaciones al Oscar Michael Phillips, Julia Phillips (mejor película), Robert De Niro (actor), Jodie Foster (actriz de reparto), Bernard Herrmann (banda sonora)
Festival de Cannes Martin Scorsese (Palma de Oro)

«No creo que nadie deba dedicar su vida a la mórbida autocontemplación. Creo que uno debería convertirse en una persona como las demás.»

Travis Bickle (Robert De Niro)

i

La escena en la que Travis Bickle habla consigo mismo ante el espejo fue totalmente concebida por el propio De Niro.

Taxi Driver Martin Scorsese, 1976

«Algún día vendrá lluvia de verdad y hará desaparecer toda esta escoria de las calles.» Así dice entre dientes Travis Bickle, encarnado por Robert De Niro en el primero de sus alabados papeles de protagonista para Martin Scorsese. En sus recorridos por Nueva York el insomne Bickle ve el bajo vientre de la ciudad, las cosas que ocurren en las calles oscuras y poco transitadas y que la mayoría de la gente no ve nunca. Pero Bickle ya está tan acostumbrado que se siente aturdido, invisible e impotente.

Sin embargo, más que escandalizarse ante la decadencia social y física, lo que le sucede a Bickle es que se siente frustrado porque ya no conoce nada más. También le atormenta el hecho de que le atraigan precisamente las cosas que afirma despreciar. Asqueado de sí mismo y de lo que ve, se embarca en un último y desesperado intento de reintegrarse en la sociedad. Pero en el deprimente guión de Paul Schrader, no hay salida. Para Bickle ya es demasiado tarde.

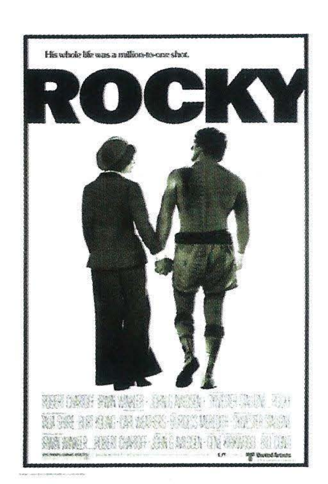
El descenso de Bickle es al principio doloroso de ver, luego destroza los nervios y al final inspira lástima. Empieza cortejando a una hermosa muchacha que colabora en una campaña política, Betsy (Cybill Shepherd), y cuando sus torpes insinuaciones románticas son rechazadas, como era inevitable, su alienación se vuelve más intensa. Después de intentar reintegrarse en la sociedad, el siguiente objetivo de Bickle es destruirla, para lo cual planea asesinar a un popular candidato a la presidencia. Cuando este plan también fracasa, trata de redimir a la sociedad y emprende una misión suicida que consiste en rescatar a una prostituta menor de edad (Jodie Foster) del chulo que la explota.

Es difícil imaginar un retrato del malestar y la anomia urbanas más sombrío, más deprimente o más claustrofóbico que el que pinta *Taxi Driver*. La película tiene algunos elementos de cine negro —la voz en off de Bickle, la partitura obsesionante, con toques jazzísticos, de Bernard Herrmann—, pero se aparta mucho del género negro cuando se trata de contar la historia propiamente dicha. *Taxi Driver* se desarrolla como una película negra contada con la perspectiva de un desconocido anónimo situado en una esquina de la escena de un asesinato, contemplando desde el otro lado de la barrera policial el cuerpo envuelto en un sudario que yace en la calle. ¿Qué pasa por la cabeza de esa persona?

Scorsese, Schrader y De Niro parecen hacernos la misma pregunta también. Durante toda la película vemos la ciudad con la perspectiva siempre aislada de Bickle, con pocos rayos periféricos de esperanza que nos saquen de su desquiciada cabeza. Es el «hombre del subterráneo» de Dostoievski saliendo a la supercie con una pistola y una pulsión de muerte, un antihéroe parapolicial con ideas muy concretas sobre cómo limpiar la ciudad. «He aquí un hombre que no estaba dispuesto a seguir aguantando», anuncia en tono triunfal. «Un hombre que plantó cara a la escoria, los indeseables, los perros, la porquería, la mierda.»

Pero ¿es esto lo que queremos? En un giro irónico que se basa en el axioma de que el fin justifica los medios, Bickle acaba viéndose alabado como héroe que ha emprendido una cruzada, y es difícil decir si el triunfo involuntario de Bickle es en realidad una tragedia. Como la película ha logrado su propósito de trastornar la brújula moral, nos quedamos buscando desesperadamente respuestas imposibles. **JKl**





1976

EE.UU. (Chartoff-Winkler), 119 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Chartoff, Irwin Winkler
Guión Sylvester Stallone
Fotografía James Crabe
Música Bill Conti
Intérpretes Sylvester Stallone, Talia Shire, Burt Young, Carl Weathers, Burgess Meredith, Thayer David, Joe Spinell, Jimmy Gambina, Bill Baldwin Sr., Al Silvani, George Memmoli, Jodi Letizia, Diana Lewis, George O'Hanlon, Larry Carroll
Oscar Irwin Winkler, Robert Chartoff (mejor película), John G. Avildsen (director), Richard Halsey, Scott Conrad (montaje)
Nominaciones al Oscar Sylvester Stallone (guión), Sylvester Stallone (actor), Burt Young (actor de reparto), Burgess Meredith (actor de reparto), Talia Shire (actriz), Bill Conti, Carol Connors, Ayn Robbins (canción), Harry W. Tetrick, William L. McCaughey, Lyle J. Burbridge, Bud Alper (sonido)

«No concibo Rocky como una película de boxeo. Era una historia de amor. Creo que por eso funcionó.»

Sylvester Stallone, 2012

i

Algunas de las escenas en las que Rocky sube las escaleras corriendo se reproducen hacia atrás.

Rocky John G. Avildsen, 1976

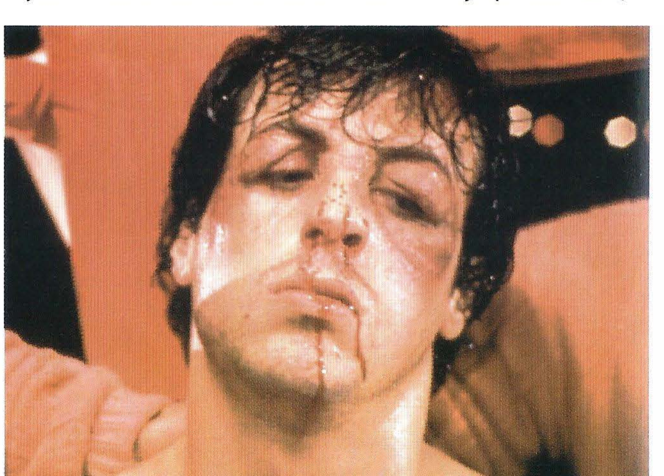
Corto de entendederas y sobrado de músculos... y de corazón. *Rocky*, de John G. Avildsen, catapultó la tambaleante carrera de Sylvester Stallone a la estratosfera. Al mismo tiempo, obtuvo un éxito de taquilla sin precedentes, creó una franquicia cinematográfica e introdujo una serie de estereotipos del mundo del boxeo que hoy son tan caricaturescos como interpretaciones apasionantes fueron en 1976.

El argumento se centra en Rocky Balboa (Stallone), boxeador que ya ha dejado atrás su mejor momento. Rocky se enamora de Adrian (Talia Shire), hermana de su amigo Paulie (Burt Young), y luego trabaja para conquistar el respeto de su entrenador, Mickey (Burgess Meredith). Blanco de un truco publicitario, acaba teniendo la oportunidad de destronar a Apollo Creed (Carl Weathers), campeón mundial de pesos pesados.

Acompañada por los trompetazos y la percusión de la partitura de Bill Conti, *Rocky* es un drama inmensamente entretenido sobre la lucha por encontrar satisfacción en un mundo indiferente. En un papel en el que se combina la historia de Chuck Wepner, ex adversario de Mohammed Ali, y la del «semental italiano» Sylvester Stallone, el ahora famoso actor/guionista demostró ser polifacético y tenaz. Escribió el guión y puso como condición para venderlo que el papel principal debía ser para él, pese a que en aquel momento era prácticamente desconocido. Ya fuera un intento desesperado o inspirado, lo cierto es que dio en el blanco y se convirtió en una de las mayores superestrellas de Hollywood.

Es frecuente que se pase por alto la película por sensiblera, especialmente teniendo en cuenta la carrera posterior de Stallone, pero *Rocky* muestra con detalle y cariño la vida de la clase obrera de raza blanca. Rocky, Paulie, Adrian y Mickey trabajan, respectivamente, de cobrador de deudas, empleado de una empresa de productos cárnicos, dependienta de una tienda de animales domésticos y propietario de un gimnasio; la única forma de ascender socialmente que tiene cada uno de ellos son los deseos y los sueños. Esta película biográfica nos retorna a un mundo folclórico donde los de abajo reciben la merecida oportunidad después de trabajar con ahínco.

Importantes en *Rocky* son los valores del honor y el coraje, tan a menudo puestos en entredicho en las películas de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Ganó el Oscar a la mejor película. **GC-Q**



El imperio de los sentidos Nagisa Oshima, 1976
Ai no corrida

Japón/Francia (Argos, Oshima, Shibata), 105 min, eastmancolor
Idioma japonés
Producción Anatole Dauman
Guión Nagisa Oshima
Fotografía Hideo Itoh
Música Minoru Miki
Intérpretes Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda, Aoi Nakajima, Yasuko Matsui, Meika Seri, Kanae Kobayashi, Taiji Tonoyama, Kyôji Kokonoe, Naomi Shiraishi, Shinkichi Noda, Komikichi Hori, Kikuhei Matsunoya, Akiko Koyama, Yuriko Azuma, Rei Minami

Japón, 1936. Una joven prostituta, Sada (Eiko Matsuda), empieza una aventura con Kichi-zo (Tatsuya Fuji), el marido de la madam del burdel. La relación es intensa y muy física. La pareja copula en una serie de escenas explícitas, a menudo ante terceros: geishas, criadas, otras prostitutas. Practican juegos sexuales: Sada introduce pedacitos de comida en la vagina antes de dárselos a su amante y anima a Kichi-zo a copular con otras mujeres, entre ellas una vieja que viene a cantar para ellos. Pero Sada acaba sintiendo celos porque Kichi-zo continúa teniendo relaciones sexuales con su esposa, y amenaza con cortarle el pene. Empiezan a jugar a estrangularse durante el coito y al final, animada por él, Sada estrangula a su amante y luego lo castra.

La película de Oshima alcanza un nivel extraordinario de intimidad erótica y franqueza física. Por primera vez en una película que no va dirigida al circuito pornográfico hay imágenes frecuentes del pene en erección y escenas de felación. Pero Oshima también logra convencernos de que su historia de amor loco, *l'amour fou*, es una verdadera manifestación de pasión llevada hasta el último extremo. La elegancia de la puesta en escena es un frío contrapunto del frenesí sexual de los amantes. **EB**

La ascensión Larisa Shepitko, 1976
Vosjosdenie

URSS (Mosfilm), 111 min, b/n
Idioma ruso
Guión Yuri Klepikov, Larisa Shepitko, basado en la novela *Sotnikov* de Vasili Bykov
Fotografía Vladimir Chukhnov, Pavel Lebeshev
Música Alfred Shnitke
Intérpretes Boris Plotnikov, Vladimir Gostyukhin, Sergei Yakovlev, Lyudmila Polyakova, Viktoriya Goldentul, Anatoli Solonitsyn, Mariya Vinogradova, Nikolai Sektimenko
Festival de Berlín Larisa Shepitko (premio FIPRESCI, Oso de Oro, premio Interfilm-mención especial, premio OCIC)

En 1942, partisanos y campesinos rusos se enfrentan a los invasores alemanes y a los colaboracionistas rusos. El estilo que adopta Larisa Shepitko para *La ascensión* parece al principio áspero, sin adornos, y desagradable: iluminación sin contraste, enfoque poco profundo, ritmos discordantes. Gran parte de la acción tiene lugar en paisajes nevados donde los personajes son expuestos y sobreiluminados de forma despiadada. La falta de contraste visual hace juego con la forma en que Shepitko aborda los personajes, que más que sernos presentados son empujados hacia nosotros. Aunque presta atención a los detalles de los rostros y capta de forma especialmente vívida la expresividad nerviosa de los ojos, la película evita la profundidad psicológica en sus caracterizaciones. Los tres personajes principales no son individuos plenamente realizados, sino que se parecen más bien a las figuras simbólicas crudamente trazadas de un drama moral alegórico: el partisano intelectual y abnegado Sotnikov (Boris Plotnikov); su asustado y vacilante camarada (Vladimir Gostyukhin); su satánico interrogador (encarnado por Anatoli Solonitsyn, colaborador habitual de Tarkovsky).

La intensidad de la película de Shepitko, que culmina en un febril y prolongado calvario, se ve realzada por medio de imágenes elementales (fuego, nieve, vapor, madera, metal). La brillante y angustiosa partitura de Alfred Shnitke, y la ilumninación de Vladimir Chukhnov, hace etérea una experiencia que, de no ser por ella, habría resultado opresiva y desesperanzada. *La ascensión* es una de las películas más impresionantes que tienen la guerra por trasfondo. **CFu**

Encuentros en la tercera fase Steven Spielberg, 1977

Close Encounters of the Third Kind

1977

EE.UU. (Columbia, EMI), 135 min, metrocolor
Idioma inglés, francés
Producción Julia Phillips, Michael Phillips
Guión Steven Spielberg
Fotografía Vilmos Zsigmond
Música John Williams
Intérpretes Richard Dreyfuss, François Truffaut, Teri Garr, Melinda Dillon, Bob Balaban, J. Patrick McNamara, Warren J. Kemmerling, Roberts Blossom, Philip Dodds, Cary Guffey, Shawn Bishop, Adrienne Campbell, Justin Dreyfuss, Lance Henriksen, Merrill Connally
Oscar Vilmos Zsigmond (fotografía), Frank Warner (efectos de sonido)
Nominaciones al Oscar Steven Spielberg (director), Melinda Dillon (actriz de reparto), Joe Alves, Daniel A. Lomino, Phil Abramson (dirección artística), Roy Arbogast, Douglas Trumbull, Matthew Yuricich, Gregory Jein, Richard Yuricich (efectos visuales), Michael Kahn (montaje), John Williams (banda sonora), Robert Knudson, Robert J. Glass, Don MacDougall, Gene S. Cantamessa (sonido)

«Hay quien va al taller de carpintería para fabricarse bolos luminosos... Yo cuento historias de alienígenas.»

Steven Spielberg, 2004

i

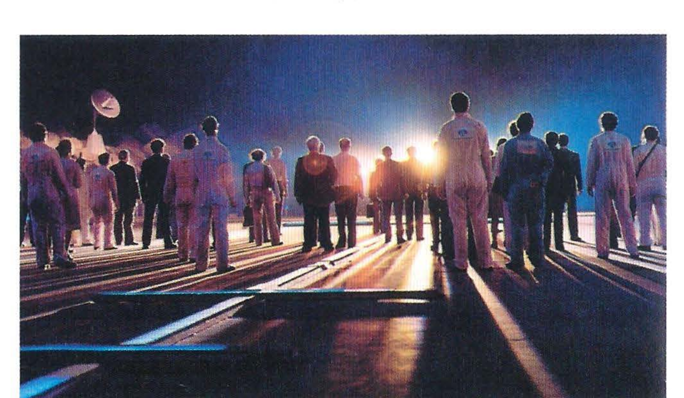
George Lucas perdió una apuesta con Spielberg: que este filme tendría más éxito que *La guerra de las galaxias*.

Tremendo misterio de ciencia ficción en el cual la búsqueda de su significado por parte de un hombre común alcanza su apogeo emocionante en el primer contacto con extraterrestres. Tenemos sus personajes principales (el individuo que busca algo, la madre comprensiva, el niño perdido, las autoridades indignas de confianza), y una experiencia transformadora. Tenemos rescate, redención y afirmación de la valía del individuo. Si se quitan los espectaculares efectos especiales de sonido y luz, lo que queda es una historia humana llena de compasión hacia un hombre normal en circunstancias extraordinarias.

El atractivo Roy Neary que encarna Richard Dreyfus es el ciudadano medio viviendo una epifanía. Cuando nadie da crédito a su encuentro con un ovni se obsesiona con descubrir el significado de su experiencia y ello le distancia de su familia. La única persona que le comprende es Jillian Guiler, que interpreta Melinda Dillon, a la que impulsa la propia búsqueda de su hijo (Cary Guffey). En paralelo con estas experiencias íntimas de frustración y miedo a lo desconocido, de valentía y gozo al hacerle frente (y encontrar algo maravilloso en los infantiles alienígenas) están los esfuerzos del trotamundos y esperanzado Claude Lacombe, encarnado por François Truffaut, jefe del proyecto científico cuyo objetivo es investigar los contactos con alienígenas y responder a ellos.

Encuentros en la tercera fase muestra todas las sensibilidades del joven nacido inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial que vive en un barrio residencial y se crió con el cine de Disney y la ciencia ficción de los años cincuenta, y fue un replanteamiento de *Fireflight*, la película amateur que Spielberg hizo en la adolescencia. Es una película definitiva de Spielberg tanto por su estilo como por su sustancia. También es una película que Spielberg no puede dejar en paz, ya que hizo un nuevo montaje para la edición especial de 1980 (ajuste de la parte intermedia sobre la crisis de Neary, ampliación del apogeo de los alienígenas) y la edición para coleccionistas de 1997.

Estrenada poco después de *La guerra de las galaxias*, de su amigo George Lucas, *Encuentros en la tercera fase* fue otra película que causó sensación y se convirtió inmediatamente en icónica. El motivo pentatónico de saludo y lenguaje que escribió John Williams y la montaña de puré de patatas entraron directamente en la cultura popular, y la exclamación colectiva de sorpresa al pasar la nave madre por encima de la montaña es otro testimonio del don de Spielberg para hacer maravillas. **AE**





La última ola Peter Weir, 1977
The Last Wave

Australia (Ayer, McElroy & McElroy), 106 min, color
Idioma inglés
Producción Hal McElroy, Jim McElroy
Guión Peter Weir, Tony Morphett, Petru Popescu
Fotografía Russell Boyd
Música Charles Wain
Intérpretes Richard Chamberlain, Olivia Hamnett, David Gulpilil, Frederick Parslow, Vivean Gray, Nandjiwarra Amagula, Walter Amagula, Roy Bara, Cedrick Lalara, Morris Lalara, Peter Carroll, Athol Compton, Hedley Cullen, Michael Duffield, Wallas Eaton

i

La coprotagonista junto con Chamberlain, Olivia Hamnett, reapareció en el popular drama televisivo australiano *Prisoner: Cell Block H.*

Si *Picnic en Hanging Rock* (1975) parece tratar del enfrentamiento del hombre con la naturaleza, en su enigmática película *La última ola*, Peter Weir parece abordar la relación simbiótica del hombre con la naturaleza. Richard Chamberlain interpreta el papel de un abogado al que contratan para defender a un aborigen acusado de asesinato. El problema reside en que nadie quiere hablar del asesinato y Chamberlain empieza a creer que en el asunto hay algo más misterioso (y tal vez nefario). Puede que el asesinato fuera un ritual aborigen, extraños fenómenos meteorológicos se registran en Sidney y Chamberlain se ve acosado por visiones aterradoras de un apocalipsis inminente. A medida que su viaje físico y espiritual va adentrándole en el reino de lo místico, Chamberlain empieza a perder la fe en la realidad.

Weir plantea *La última ola* como un relato detectivesco empapado de la mitología de los aborígenes, cuya relación profunda (y quizá sobrenatural) con la tierra precede y sobrepasa las endebles leyes y reglas de la civilización angla que los rodea. Weir incrementa la tensión con intensidad alucinatoria y, al parecer, se propone dejar al espectador tan confundido como su protagonista y llevarle hasta una conclusión curiosa y en todo momento desconcertante que puede o no desmentir todo lo que se nos ha hecho creer. **JKI**



La guerra de las galaxias George Lucas, 1976
Star Wars

EE.UU. (Lucasfilm), 121 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Gary Kurtz, George Lucas
Guión George Lucas
Fotografía Gilbert Taylor
Música John Williams
Intérpretes Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, Anthony Daniels, Kenny Baker, Peter Mayhew, David Prowse, James Earl Jones, Phil Brown, Shelagh Fraser, Jack Purvis, Alex McCrindle, Eddie Byrne
Oscar John Barry, Norman Reynolds, Leslie Dilley, Roger Christian (dirección artística), John Mollo (vestuario), John Stears, John Dykstra, Richard Edlund, Grant McCune, Robert Blalack (efectos visuales especiales), Paul Hirsch, Marcia Lucas, Richard Chew (montaje), John Williams (banda sonora), Don MacDougall, Ray West, Bob Minkler, Derek Ball (sonido), Ben Burtt (efectos de sonido especiales)
Nominaciones al Oscar Gary Kurtz (mejor película), George Lucas (director), George Lucas (guión), Alec Guinness (actor de reparto)

«[Hollywood] abrió la caja de Pandora al rodar La guerra de las galaxias.»

Woody Allen, 1985

Las escenas ambientadas en Tatooine fueron rodadas en Túnez, y reutilizadas en *La amenaza fantasma*, de Lucas (1999).

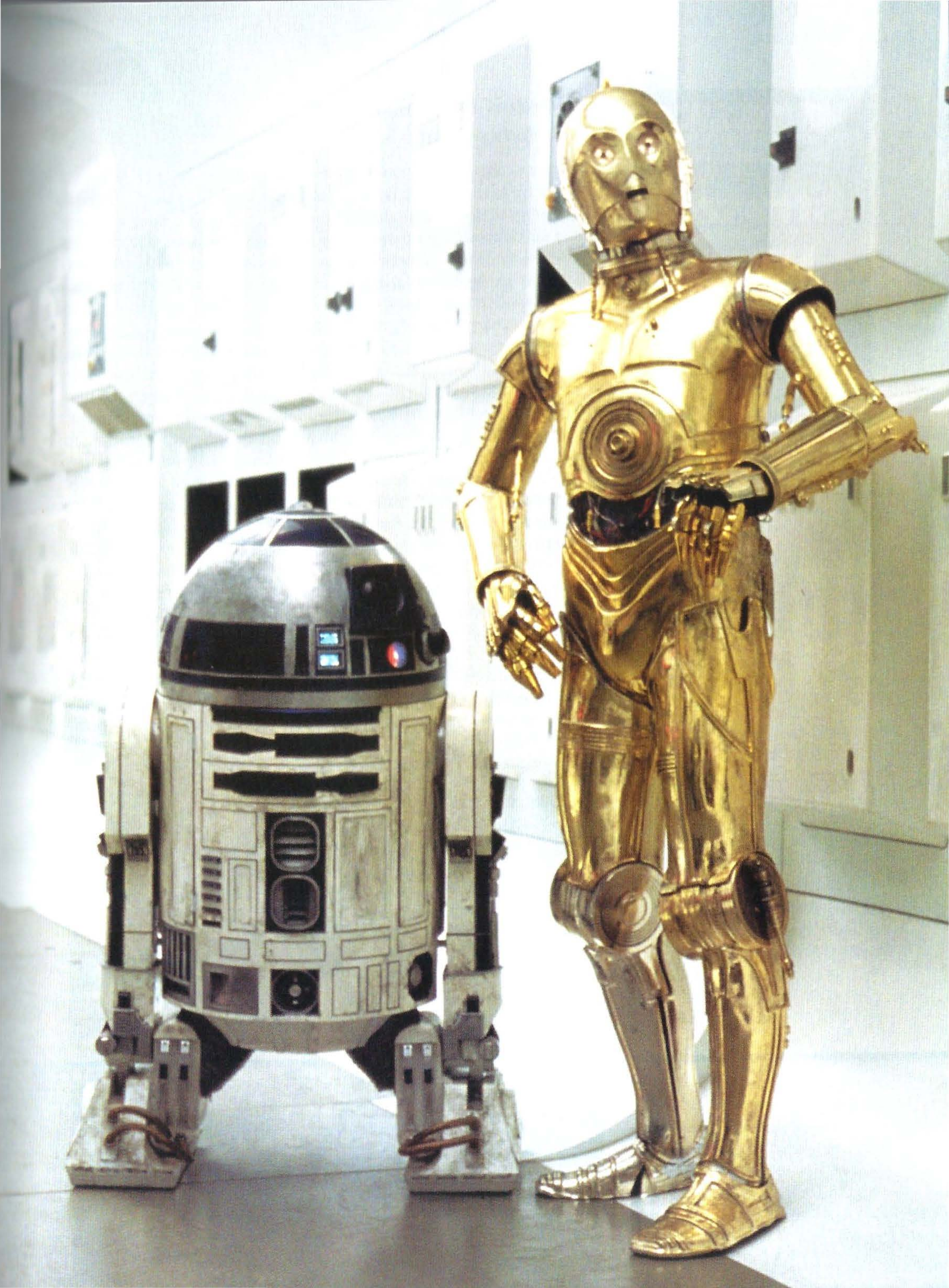
Nadie esperaba que la película del guionista/director George Lucas, un «western de ciencia ficción» con un reparto prácticamente desconocido (Harrison Ford, Mark Hamill y Carrie Fisher), fuese un éxito. Los jefes del estudio estaban tan convencidos de que fracasaría que dieron alegremente a Lucas, sin cobrarle nada, los derechos de comercialización de todos los productos relacionados con *La guerra de las galaxias*. Es obvio que no se percataron del enorme potencial de la película, y nunca pensaron que daría origen a dos continuaciones, tres películas que cuentan cosas acaecidas antes de lo que narra la película principal, una película derivada hacia los Ewok, dibujos animados, juegos informáticos, juguetes, bandas sonoras, libros, ventas enormes de vídeos y DVDs, dulces, prendas de vestir, ropa de cama e incluso alimentos.

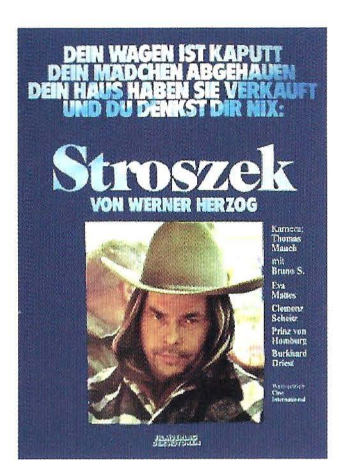
La película costó 11 millones de dólares y dio más de 460. Después de la muerte de la tía y el tío que le criaron, un joven testarudo, Luke Skywalker (Hamill), se une a un viejo Caballero Jedi, Ben «Obi-Wan» Kenobi (Alec Guinness), dos robots chirriantes, un engreído piloto de naves espaciales llamado Han Solo (papel que convirtió a Ford en una estrella), y el peludo compañero Wookie de Solo, Chewbacca (Peter Mayhew) para rescatar a una princesa (Fisher) de las garras de un malvado que lleva vestiduras y un gran casco de plástico. *La guerra de las galaxias* hubiera podido resultar una película un poco tonta, especialmente si se tiene en cuenta que a mediados de los años setenta la mayoría de la gente daba por sentado que «ciencia ficción» significaba los tambaleantes decorados de *Star Trek* o los efectos especiales como el tapacubos atado con una cuerda que Ed Wood utilizó en *Plan 9 from Outer Space* (1959).

Un par de decenios antes de que las imágenes por ordenadores pudieran utilizarse, Lucas usó modelos detallados, fotografía inteligente y exteriores bien escogidos —las escenas que muestran el desértico planeta natal de Luke, Tatooine, por ejemplo—, que se filmaron en complicados decorados construidos en Tunicia (que volvieron a usarse cuando en 1999 Lucas filmó *Star Wars: Episode I —Phantom Menace*) para contar la historia de otro universo, dominado por el Imperio del mal que gobierna Darth Vader (David Prowse, con la voz de James Earl Jones), pero donde las fuerzas rebeldes se están agrupando para derribar a los malos.

Lucas también creó una mitología que han hecho suya tanto jóvenes como mayores. Además de inventar varias criaturas de esta galaxia lejana, su argumento, basado en la lucha del bien contra el mal, nos presenta a personas y objetos que han pasado a formar parte de la lengua inglesa: el *Halcón milenario* (la nave espacial de Solo, que al principio Lucas imaginó que parecería una hamburguesa volante), sables de láser (el arma parecida a una espada con un reconocible sonido sibilante), las tropas de asalto imperiales, y los caballeros Jedi (que ahora son parte de nuestra conciencia colectiva hasta tal punto que una campaña por Internet que sugería que la gente escribiera «Jedi» en la pregunta sobre religión de un censo que se llevó a cabo en Gran Bretaña resultó un éxito enorme).

Al crear *La guerra de las galaxias*, Lucas hizo un mundo, un nuevo estilo de cine y una inolvidable ópera sobre el espacio exterior nunca superada. Y las cuerdas no se ven en ningún momento. **JB**





República Federal de Alemania (Skellig, Werner Herzog, ZDF), 108 min, color
Idioma inglés, alemán
Guión Werner Herzog
Fotografía Stefano Guidi, Wolfgang Knigge, Edward Lachman, Thomas Mauch
Música Chet Atkins, Sonny Terry
Intérpretes Pit Bedewitz, Burkhard Driest, Alfred Edel, Michael Gahr, Eva Mattes, Scott McKain, Ely Rodriguez, Bruno S., Clemens Scheitz, Clayton Szalpinski, Yuecsel Topcuguerler, Vaclav Vojta, Wilhelm von Homburg, Ralph Wade

1977

«Debemos crear... imágenes para nuestra civilización. Si no lo hacemos, moriremos como los dinosaurios.»

Werner Herzog, 2004

i

Esta fue la última película que Ian Curtis, cantante de la banda británica Joy Division, vio antes de suicidarse.

Stroszek Werner Herzog, 1977
(La balada de Bruno S.)

En 1974, el director alemán Werner Herzog hizo *El enigma de Kaspar Hauser*, basada en el caso de un hombre que en el siglo XIX se vio lanzado repentinamente al mundo después de vivir en una celda durante años. Dio el papel principal a Bruno S, músico callejero en la vida real que demostró que la elección había sido todo un acierto. Si *El enigma de Kaspar Hauser* daba la sensación de ser un retrato indirecto de Bruno S., esa sensación es todavía mayor en *Stroszek*, en la cual encarna a un músico callejero y bebedor que acaba de salir de la cárcel. Como encuentra la vida en Alemania insoportablemente brutal, se une a una prostituta (Eva Mattes) y a un individuo medio loco que es una figura paterna (Clemens Scheitz) y los tres juntos emigran a Estados Unidos en busca de una vida nueva, pero terminan en una vida yerma y banal. Bruno acaba solo y acorralado, y finalmente organiza un complicado gesto de desesperación.

La última secuencia —en la que intervienen un telesquí, una camioneta y una colonia de animales amaestrados de una atracción junto a la carretera— es uno de los finales más salvajes e implacables que se hayan visto en el cine.

Las películas que Herzog hizo en los años setenta suelen ser líricas, empapadas de místico romanticismo alemán: *Stroszek* es una excepción total. Es una visión brutalmente lúcida del sueño de libertad; Estados Unidos aparece totalmente despojado de mística, presentado como un yermo espiritual y una trampa para incautos. Y la imagen final de las gallinas que bailan como locas en medio de una cacofonía de armónicas y gritos es una imagen insoportablemente cruel de la condición humana —obsesiva y descontrolada— que nunca ningún cineasta había mostrado a los espectadores.

Bruno S. domina la pantalla con un encanto y un brío indomables. A pesar del papel eterno de tonto santo, encarna una de las inteligencias que se distinguen por su rareza en el cine moderno. *Stroszek* es menos célebre que las grandes locuras visionarias que Herzog rodó en los setenta, pero está entre sus mejores películas y sin duda es uno de los dramas más despiadados que se han hecho sobre el Estados Unidos que sueña Europa. **JRom**



Ceddo Ousmane Sembene, 1977

Senegal (Domireew, Sembene), 120 min, eastmancolor
Idioma francés, uolof
Guión Ousmane Sembene
Fotografía Georges Caristan
Música Manu Dibango
Intérpretes Tabata Ndiaye, Moustapha Yade, Ismaila Diagne, Matoura Dia, Omar Gueye, Mamadou Dioumé, Nar Modou, Ousmane Camara, Ousmane Sembene
Festival de Berlín Ousmane Sembene (premio Interfilm, fórum del nuevo cine)

Refleja la compleja meditación de Ousmane Sembene sobre la historia de África. El rey de una nación africana se ha convertido al islam mientras que los miembros de la clase guerrera (los *ceddo*) conservan la religión tradicional. En señal de protesta por las restricciones religiosas que les obligan a soportar, un *ceddo* rapta a la hija del rey. Varios hombres intentan rescatarla y fracasan, hasta que estalla la guerra civil.

Límpida, elegante y directa, la película elimina lo que no es esencial y muestra a la gente solo tal como aparece llevando a cabo actos y debates de gran importancia política, y establece una equivalencia entre las palabras y la acción. En escenas de reuniones ritualizadas del consejo en espacios públicos, Sembene presenta argumentos, contraargumentos y acusaciones por medio de contrastes en las formas de hablar y de moverse (el avinagrado imam y sus seguidores con sus fórmulas aprendidas de memoria y el amigo de la infancia del rey con los gestos ágiles y expresivos de sus manos).

El uso de espirituales de los negros estadounidenses, uno de sus golpes más atrevidos y brillantes, amplía el contexto de la película para que incluya la diáspora africana y el futuro de los habitantes de los poblados de África, destinados a la esclavitud, a quienes vemos agrupados como si fueran animales, marcados con hierros candentes, esperando a que los transporten. *Ceddo* intercala estas escenas con la narración principal y crea un tono cáustico y un clima escueto e intelectual muy suyos. **CFu**

El amigo americano Wim Wenders, 1977

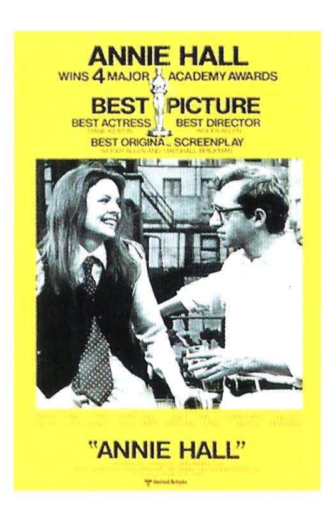
Der amerikanische Freund

República Federal de Alemania/Francia (Autoren, Losange, Moli Films, Road Movies, WDR, Wim Wenders), 127 min, eastmancolor
Idioma alemán, inglés
Producción Renée Gundelach, Wim Wenders
Guión Wim Wenders, basado en la novela *El juego de Ripley* de Patricia Highsmith
Fotografía Robby Müller
Música Jürgen Knieper
Intérpretes Dennis Hopper, Bruno Ganz, Lisa Kreuzer, Gérard Blain, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lilienthal, Daniel Schmid, Jean Eustache, Rudolf Schündler, Sandy Whitelaw, Lou Castel
Festival de Cannes Wim Wenders (nominación a la Palma de Oro)

Brillante adaptación de la novela de Patricia Highsmith *El juego de Ripley* (1974), y una de las expresiones más elocuentes del universo existencial de Wim Wenders, *El amigo americano* presenta a Dennis Hopper en el papel de un estadounidense expatriado en Europa que induce a un enmarcador de cuadros de Hamburgo (Bruno Ganz) que padece una enfermedad posiblemente mortal a cometer un asesinato. La recompensa económica ayudará a la esposa y al hijo del enmarcador a salir de apuros.

La película funciona eficazmente como thriller y los apagados colores expresionistas que logra la portentosa cámara de Robby Müller así como la música sutilmente apremiante de Jürgen Knieper contribuyen a crear el clima de suspense paranoico. Pero *El amigo americano* es también un estudio psicológico de una sagacidad maravillosa que delinea diestramente el miedo, la envidia, el recelo y, finalmente, la amistad que define la relación entre los dos hombres, ambos, de diferente manera, condenados.

Como es típico de esta etapa sumamente productiva de la carrera de Wenders, la película también dice mucho sobre la relación cultural simbiótica pero turbulenta entre Estados Unidos y Europa; en algunos aspectos se parece a una película de Jean-Pierre Melville por su yuxtaposición de tropos y motivos de Hollywood y del cine artístico europeo, y rinde homenaje a esas tradiciones con agradables y breves intervenciones de Nick Ray y Sam Fuller, Jean Eustache, Gérard Blain y Lou Castel. **GA**



1977

EE.UU. (Rollins-Joffe), 93 min, color
Idioma inglés
Producción Charles H. Joffe, Jack Rollins
Guión Woody Allen, Marshall Brickman
Fotografía Gordon Willis
Intérpretes Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Shelley Duvall, Janet Margolin, Colleen Dewhurst, Christopher Walken, Donald Symington, Helen Ludlam, Mordecai Lawner, Joan Neuman, Jonathan Munk, Ruth Volner
Oscar Charles H. Joffe (mejor película), Woody Allen (director), Woody Allen, Marshall Brickman (guión), Diane Keaton (actriz)
Nominaciones al Oscar Woody Allen (actor)

«Hay un aspecto claramente autobiográfico en la película: he pensado en el sexo desde mis primeros actos de conciencia.»

Woody Allen, 1977

i

Una secuencia inicial desechada incluye a Alvy descendiendo al infierno, donde se encuentra con Richard Nixon.

Annie Hall Woody Allen, 1977

La película más célebre de 1977 se concibió en un principio como una versión moderna de las sofisticadas comedias que Spencer Tracy y Katharine Hepburn hicieron en los años treinta. Luego Woody Allen y su coguionista, Marshall Brickman, desistieron de ello y se embarcaron en una comedia enmarcada en la mente de Allen, con escenas retrospectivas que muestran los anteriores matrimonios y los enamoramientos infantiles del protagonista y la añadidura de un misterioso caso de asesinato. Ralph Rosenbaum acortó y modificó la película. Esta versión aligerada, que ahora se centraba en el romance entre Alvy, comediante neurótico y obseso sexual (encarnado, inevitablemente, por Allen), y la epónima Annie Hall (Diane Keaton, ex amante de Allen), fue la que captó la intención original del realizador. Una moderna comedia disparatada teñida de dudas, indecisión y no poca psicología popular.

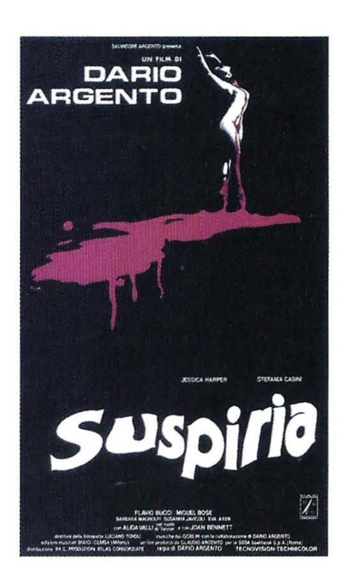
La popularidad de *Annie Hall* fue tan grande que partes del diálogo entraron en la lengua vernácula: pasarían varios años antes de que la gente corriente dejase de decir que las arañas eran «grandes como un Buick». Con *Annie Hall* llegó Allen a su mayoría de edad, pues la película representó un cambio en su carrera así como en la forma de percibirse su talento. Hasta entonces Allen había hecho comedias como *Bananas* y *El dormilón*. Si bien ambas son todavía divertidísimas, ninguna tiene la resonancia emocional de *Annie Hall* ni capta como esta el espíritu de la época.

La película comienza con un monólogo surreal y que fue muy acortado y luego la cámara muestra una calle de Nueva York, donde Alvy y su amigo Rob (Tony Roberts) reflexionan sobre la naturaleza de la vida. Rob introdujo a Annie en la vida de Alvy a raíz de un partido de tenis en el que lo que más preocupaba a Alvy era que le dejasen entrar en el club, ya que era judío. (Aunque Allen insiste en que el personaje de Alvy no es autobiográfico, las semejanzas entre Alvy y Allen son demasiadas para no ser coincidentes; además del hecho de que Keaton *es* Annie Hall, puesto que de niña se llamaba Diane Hall y la apodaban Annie.) La película se convierte entonces en la historia de la relación entre Annie y Alvy e incluye elementos del arte del cómico de micrófono, piezas de humor posmoderno y judío, observaciones mordaces sobre el sexo, el amor y las diferencias entre Nueva York y Los Ángeles, y una escena muy graciosa con langostas. Cabe argüir que es la película más sincera de Allen y también la que refleja mayor madurez emocional (lo cual es irónico dado que su tema es la inmadurez emocional).

Al principio su título era *Anhedonia* (la incapacidad de sentir placer), pero se cambió por el de *Annie Hall* cuando faltaban solo tres semanas para su estreno en 1977. Aunque no hubo ninguna continuación, aspectos importantes del argumento original y la pareja formada por Keaton y Allen encontraron eco en una película posterior de Allen, *Misterioso asesinato en Manhattan*. *Annie Hall* también es notable por las primeras apariciones en pantalla de Jeff Goldblum, Christopher Walken, Beverly D'Angelo y (en un papel sin diálogo al final) Sigourney Weaver. Más extraño es que también salen en ella tanto Truman Capote como Marshall MacLuhan; Capote encarna a «un sosias de Truman Capote» y MacLuhan sustituyó en el último momento (y a regañadientes) a Federico Fellini. **KK**



Suspiria Dario Argento, 1977



Italia/República Federal de Alemania (Seda Spettacoli), 98 min, tecnicolor
Idioma inglés, alemán, latín
Producción Claudio Argento, Salvatore Argento
Guión Dario Argento, Daria Nicolodi, basado en el libro *Suspiria de Profundis* de Thomas De Quincey
Fotografía Luciano Tovoli
Música Dario Argento, Agostino Marangolo, Massimo Morante, Fabio Pignatelli, Claudio Simonetti
Intérpretes Jessica Harper, Stefania Casini, Flavio Bucci, Miguel Bosé, Barbara Magnolfi, Susanna Javicoli, Eva Axén, Rudolf Schündler, Udo Kier, Alida Valli, Joan Bennett, Margherita Horowitz, Jacopo Mariani, Fulvio Mingozzi, Franca Scagnetti

«No estaba preparado para la belleza que el filme iba a adquirir finalmente. ¿Y quién podía imaginar lo importante que sería?»

Jessica Harper, 2011

i

En 2012 se comentó que David Gordon Green (*Superfumados [2000]*) estaba haciendo un remake de *Suspiria*.

En su pura rareza enigmática, *Suspiria*, de Dario Argento, sirve para recordarnos que ninguna película es jamás realmente un texto, sino siempre una experiencia. De sabor claramente europeo, *Suspiria* empieza como si fuese un *giallo* (thriller barato) italiano, con una serie de asesinatos espectaculares que se presentan con el barroquismo de un musical. Pero Argento pronto cambia de registro y revela un mundo que no es el de asesinos humanos enmascarados o enguantados, sino de fuerzas sobrenaturales, magia negra y brujas malignas.

Sin embargo, *Suspiria* no es solo un ejemplo tardío de un subgénero de horror europeo, sino también fruto de determinada influencia estilística, a saber: la del mentor de Argento, Mario Bava, pionero de múltiples géneros italianos que creaba sus efectos sumamente visuales con inteligencia y economía asombrosas. Tal vez la aportación más duradera del estilo de Bava fue el tipo de inexorable travelín que Argento hace escandalosamente suyo y que ahora, gracias a directores que van de Martin Scorsese a Sam Raimi, se ha convertido en parte fundamental del lenguaje cinematográfico contemporáneo.

La acción de *Suspiria* transcurre en un marco clásicamente gótico: una antigua academia de danza. La verdadera naturaleza de la instrucción que allí se imparte se demuestra por medio de una lluvia de cresas que cae sobre las chicas una noche. En esta pura asquerosidad reside una especie de clave, y las propias grandes escenas espectaculares pasan a ser pruebas de la capacidad de aguante. Mientras los espectadores y la estudiante protagonista, Susy Banyon (Jessica Harper), se ven arrastrados por vestigios de revelaciones misteriosas y esotéricas, la intensa serie de choques y efectos audiovisuales de *Suspiria* llega al borde de lo insoportable. Esta es la textura de toda la cinta, no solo en sus espectaculares muertes surreales, sino incluso en los gestos más insignificantes, como, por ejemplo, cuando una malévola instructora de danza vierte agua directamente en la boca de Susy y el pesado jarro de cristal roza los dientes de la muchacha.

La película de Argento sobresale incluso entre lo mejor de su género por la pura intensidad de la experiencia de contemplarla... *Suspiria* revela que la película de horror es una especie de ritual de iniciación tanto para el protagonista como para el espectador, y el género de horror mismo, una especie de religión misteriosa secular. **AS**



Perros de presa Roger Donaldson, 1977
Sleeping Dogs

Nueva Zelanda (Aardvark Films, Broadbank Films, New Zealand Film Commission, QE2) 107 min, color
Producción Roger Donaldson
Guión Ian Mune, Arthur Baysting, basado en una novela de Karl Stead
Fotografía Michael Seresin
Música Matthew Brown, David Calder, Murray Grindlay
Intérpretes Sam Neill, Warren Oates, Ian Mune, Nevan Rowe, Ian Watkin, Clyde Scott, Donna Akersten, William Johnson, Don Selwyn, Davina Whitehouse, Melissa Donaldson, Dougal Stevenson, Bernard Kearns

Ambientado en el futuro, este thriller político describe cómo un estado democrático puede caer en la autocracia mediante la erosión gradual de los derechos y libertades individuales. Sam Neill interpreta a Smith, un ciudadano normal que, tras el naufragio de su matrimonio, se retira a una vida solitaria en el campo. Confundido con un terrorista, es arrestado, escapa y acaba contactando con un movimiento clandestino. Pero las fuerzas del estado, poderosas y omnipresentes, acaban dándole caza.

El carisma de Neill confiere a su personaje, ambiguo y desmotivado, un perfil más atractivo de lo que cabría esperar. De hecho, no hay la menor simpatía en ninguno de los personajes, algo patente en el oficial encarnado por Warren Oates, contratado para reforzar la fortaleza del sistema y como apoyo a las tesis del director sobre el imperialismo americano en el mundo (la guerra de Vietnam había acabado recientemente). Jack Nicholson era la primera opción del productor, pero su agente se mofó ante lo irrisorio de la oferta. Oates lo supera. Su personaje, cansado y poco convencido del papel que debe desempeñar, prefiere los placeres de la mujer y del alcohol.

Perros de presa es una ópera prima llena de confiada elegancia; el primer filme neozelandés ampliamente distribuido en Estados Unidos. **IHS**

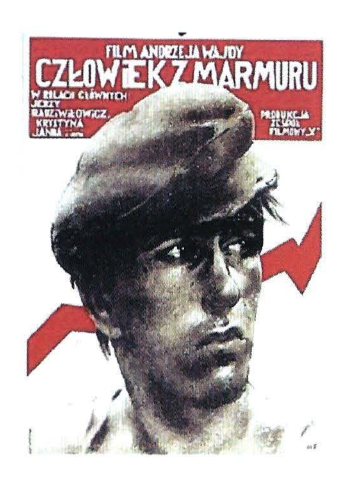
Last Chants for a Slow Dance Jon Jost, 1977

EE.UU. 90 min, color
Idioma inglés
Guión Jon Jost
Fotografía Jon Jost
Intérpretes Tom Blair, Wayne Crouse, Jessica St. John, Steve Voorheis

Mucho antes de que el cine «indie» o independiente estadounidense hiciera un fetiche de los asesinos en serie, la masculinidad destrozada, las tomas largas y las canciones como comentario, se realizó *Last Chants for a Slow Dance*, hecha a mano con un presupuesto reducidísimo, que culmina con una toma interminable en la que aparece un asesino conduciendo por una carretera mientras oímos una obsesionante balada rural, «Fixing to Die» (Preparándose para morir). Las imágenes, el montaje, la canción y su interpretación, proceden directamente de una sola persona: Jon Jost. Con *Last Chants for a Slow Dance* empezó lo que se conocería por la «Trilogía de Tom Blair» (en honor del asombroso actor protagonista), y junto con *Sure Fire* (1990) y *The Bed You Sleep In* (1993), esta obra constituye el hito menos conocido del cine estadounidense contemporáneo.

Last Chant for a Slow Dance, al igual que su vecina en la trilogía, es un documento desesperanzado pero ferozmente lúcido de ruptura social y contradicción. Su antihéroe vagabundea por el paisaje delirando, follando, matando; Jost teje una estructura vanguardista alrededor de sus actos que los hace tan fascinantes como horrendos.

Inspirada libremente en el caso de Gary Gilmore, la película ocupa un lugar de honor —al lado de *Henry: retrato de un asesino* (1990), de John McNaughton— entre las exploraciones más inteligentes de un tema difícil que ha hecho el cine. Sus efectos distanciadores —filtros de color, palabras impresas en la pantalla, duraciones alargadas— nos empujan no a juzgar, sino a comprender esta cultura estadounidense de «plato hondo» alimentada de agresividad, violencia y exclusión llena de odio de quien se siente «diferente». **AM**



Polonia (Polski, Zespol), 165 min, b/n/color
Idioma polaco
Guión Aleksander Scibor-Rylski
Fotografía Edward Klosinski
Música Andrzej Korzynski
Intérpretes Jerzy Radziwilowicz, Krystyna Janda, Tadeusz Lomnicki, Jacek Lomnicki, Michal Tarkowski, Piotr Cieslak, Wieslaw Wójcik, Krystyna Zachwatowicz, Magda Teresa Wójcik, Boguslaw Sobczuk, Leonard Zajaczkowski, Jacek Domanski, Irena Laskowska, Zdzislaw Kozien, Wieslaw Drzewicz
Festival de Cannes Andrzej Wajda (premio FIPRESCI, junto con Miris Poljskog Cveca)

«Fui afortunado al quedarme en Polonia. Es mi país, y he alcanzado mi estatus trabajando aquí. Creo en mi misión de crear una escuela polaca de cinematografía.»

Andrzej Wajda, 2002

i

Entre las actrices de la cinta, y otras del mismo director, está la esposa de Wajda, Krystyna Zachwatowicz.

El hombre de mármol Andrzej Wajda, 1977

Czlowiek z marmuru

El hombre de mármol, de Andrzej Wajda, es una de las mejores películas que jamás se hayan hecho en Polonia y también un importante testimonio del poder del cine. Recuerda la desconcertante estructura de *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, y cuenta la historia de una ambiciosa estudiante de cinematografía, Agnieszka (la muy convincente Krystyna Janda), cuya película de licenciatura está dedicada a un «olvidado obrero-héroe del Estado» durante el decenio de 1950, el albañil Birkut (Jerzy Radziwilowicz). En aquella época estalinista la propaganda comunista lo transformó en un mito nacional. A pesar de las dificultades que encuentra cuando trata de localizar a los testigos de la «santificación» de Birkut dos decenios más tarde, la tozuda joven consigue entrevistar a algunos de ellos para hablar del obrero ingenuo.

Resulta que tras ser víctima de un acto de sabotaje —alguien le puso un ladrillo ardiente en las manos—, el joven Birkut perdió su inocencia y se dio cuenta de lo cínica que era la idea de convertirle en una leyenda. Birkut, que hasta cierto punto es pariente de los personajes del cineasta ruso Vsevolod Pudovkin, empezó a experimentar un despertar de la conciencia social, aunque no en el sentido revolucionario de la expresión. Después de empezar a hacer preguntas comprometedoras a las autoridades comunistas, Birkut fue eliminado. Esta es la conclusión que sugiere el final de la película (aunque fue censurado), audaz denuncia de la tendencia del Estado comunista a «devorar a sus queridos hijos».

Durante sus investigaciones, Agnieszka conoce a Jerzy Burski (Tadeusz Lomnicki), cineasta de fama internacional que participó, con su trabajo, en la creación propagandística de la imagen heroica de Birkut: fragmentos de los «documentales» de Burski son piezas importantes del rompecabezas narrativo. Wajda describe con admiración la lucha de la joven y nos convence de que el cineasta tiene siempre la obligación de revelar la verdad. Esta conclusión moral de la historia intensifica la importancia de la película, al igual que otra que Wajda hizo en 1969, *Wszystko ha sprzedaz* (*Todo está en venta*), que es una parábola sobre la verdad y la falsedad en el cine.

El hombre de mármol puede descifrarse en varios niveles: es una meditación sobre el cine a la vez que una descripción compleja del período más horroroso de la historia del comunismo, los años del estalinismo. También resultó capaz de prever cambios sociales al presentar el comienzo de un proceso implacable: la caída del comunismo. La continuación de la película, *Czlowiek zelaza* (*El hombre de hierro*), se centra en las huelgas de los obreros de Gdansk y otras ciudades polacas en los años ochenta, y en ella aparece una vez más el excelente Radziwilowicz, ahora en el papel de hijo de Birkut.

El hombre de mármol consolidó el renombre internacional de Andrzej Wajda, al que a veces se juzga injustamente como «académico». Junto con Krzysztof Kielsowski y Krzysztof Zanussi, se convirtió en uno de los protagonistas del Cine de Angustia Moral, que tenía un prestigio enorme y fama de subversivo en Polonia. Una película de visión imprescindible, especialmente para aquellos a quienes les costó comprender que Wajda fuera honrado con un Oscar especial en el año 2000. **DD**



EE.UU. (Paramount, RSO), 118 min, color
Idioma inglés
Producción Milt Felsen, Kevin McCormick, Robert Stigwood
Guión Norman Wexler, basado en el artículo de revista *Tribal Rites of the New Saturday Night* de Nick Cohn
Fotografía Ralf D. Bode
Música Bee Gees, David Shire, Mussorgski
Intérpretes John Travolta, Karen Lynn Gorney, Barry Miller, Joseph Cali, Paul Pape, Donna Pescow, Bruce Ornstein, Julie Bovasso, Martin Shakar, Sam Coppola, Nina Hansen, Lisa Peluso, Denny Dillon, Bert Michaels, Robert Costanzo
Nominaciones al Oscar John Travolta (actor)

i

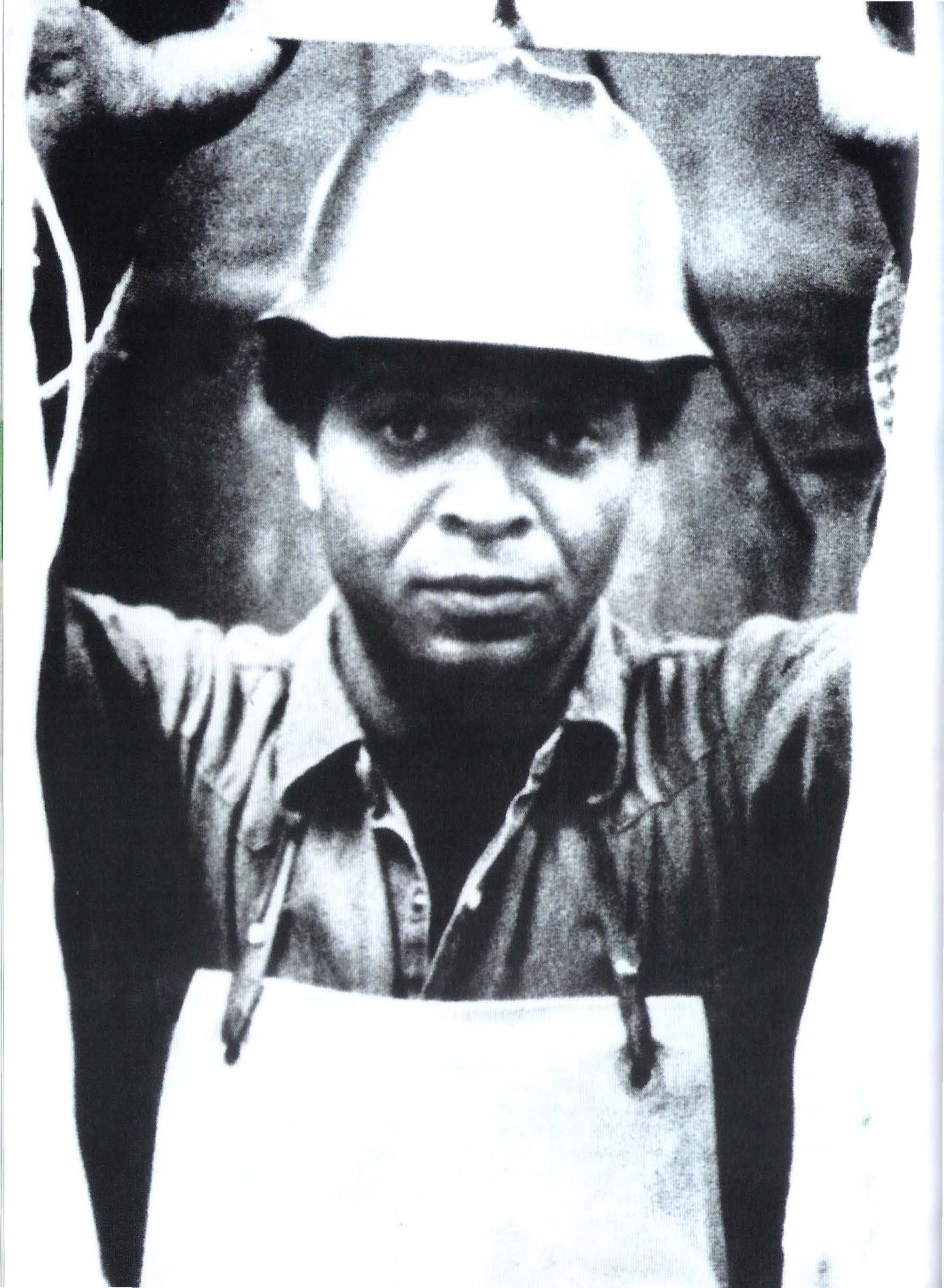
Calificada primero como R, la película fue reeditada y recalificada como PG en 1979 para ayudar a hacer caja a *Grease*, basada en la juventud de Travolta.

Fiebre del sábado noche John Badham, 1977

Saturday Night Fever

Fenómeno cinematográfico basado en un artículo publicado en una revista, «Tribal Rites of the New Saturday Night», que el autor, Nik Cohn, reconoció luego que fue pura invención. Lo que realmente importa no es si las discotecas de Nueva York, o, para el caso, de cualquier otra parte del mundo, estaban llenas de jóvenes experimentando la vida, el amor y el Hustle antes de que saliera el artículo. Se lanzaron en masa a la pista después del éxito de la película.

John Travolta, que había actuado en la televisión en la serie *Welcome Back, Kotter*, se convirtió en el hombre al que las chicas perseguían por la calle después de ponerse su traje blanco y encarnar al chico de Brooklyn Tony Manero, rey de la sala de baile del barrio. Respaldado por la pegadiza canción de los Bee Gees «Stayin' Alive» (Siguiendo vivo), su forma de andar por la calle en la primera escena se convirtió en objeto de imitación. Travolta persuadió al director, John Badham, a que filmase desde lejos en vez de en primeros planos, y sus movimientos han sido copiados en muchas pistas de baile y en muchas películas desde entonces. **JB**





EE.UU. 83 min, b/n
Idioma inglés
Producción Charles Burnett
Guión Charles Burnett
Fotografía Charles Burnett
Intérpretes Henry G. Sanders, Kaycee Moore, Charles Bracy, Angela Burnett, Eugene Cherry, Jack Drummond

«Este hombre trabaja duro para mantener a su familia... hay mucha gente así. Nunca protagonizan titulares de periódicos o de TV, pero están ahí.»

Charles Burnett, 1979

i

Henry G. Sanders tuvo una prolífica carrera televisiva, que incluyó una importante participación en *La doctora Quinn*.

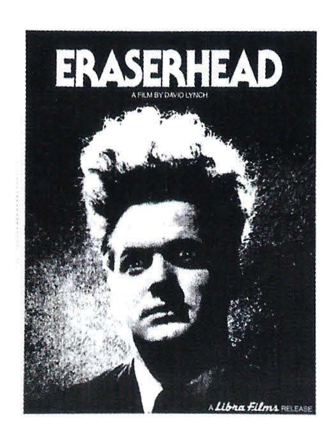
Killer of Sheep Charles Burnett, 1977

Llegó al mundo entre dos oleadas populares de cine hecho por negros estadounidenses, el período de *blaxploitation* o explotación de lo negro entre principios y mediados del decenio de 1970 y la carga, capitaneada por Spike Lee, de cine revitalizado hecho por negros estadounidenses en el de 1980. *Killer of Sheep* no encaja en ninguna de las dos categorías, toda vez que es más atrevida y más revolucionaria que cualquiera de las películas de aquellos años.

El guionista/director Burnett ancló su exploración de la vida de los negros en las zonas urbanas deprimidas en la historia de Stan (Henry G. Sanders), hombre callado y corriente que trabaja en un matadero para mantener a su familia. Viven en Watts, California, en los años setenta, cuando la lucha urbana aún no era sinónimo de la desmoralizadora desesperación causada por las drogas, los asesinatos cometidos desde un coche en marcha y un ciclo permanente de pobreza. El título honra el hecho de que el protagonista haga un trabajo honrado sin quejarse, pero la idea central de la película está en la añoranza de una clase de inocencia que ya estaba desapareciendo cuando se rodó en 1977; está en la celebración de la normalidad de sus personajes. Los niños juegan en patios miserables y hacen juguetes con todo lo que encuentran; se hacen planes para una merienda campestre que salen cómicamente mal en la vida real; Stan se mete debajo del fregadero de la cocina para reparar una cañería y la cámara se detiene en su cuerpo blando y hecho un ovillo. Todo resulta de lo más normal, pero es esta sencillez lo que define la película.

Rodada en crudo blanco y negro que da a la película una elegancia dorada, *Killer of Sheep* causa asombro por ser una de las pocas películas estadounidenses en las cuales los personajes negros no son metáforas de algo o de alguien. No son sencillamente estereotipos o meras víctimas pasivas del racismo, la lucha de clases o las presiones de la vida en Estados Unidos, ni gente que reacciona con gruñidos a todas estas cosas. La cámara de Burnett atraviesa las fachadas y las imágenes públicas de la negritud estadounidense para mostrar a los seres humanos que hay detrás de ellas. La película tiene un ritmo pausado que nos permite detenernos en rostros y expresiones. Burnett capta la intimidad —entre marido y mujer, padres e hijos, amigos— con habilidad de documentalista, que descubre los aspectos de la personalidad negra que no suelen mostrarse en el cine.

Y no se muestran. Son tantas las películas sobre negros estadounidenses que se filtran a través tanto de una horrible historia de la vida real como de una industria cinematográfica insidiosamente racista que la mayoría de las veces lo que se produce son símbolos que adoptan una pose y fanfarronean, trapichean con drogas y pegan tiros de una escena forzada a otra. Burnett ralentiza las cosas, levanta capas, crea marcos que son banales a propósito e ilumina el espíritu que hay detrás de la carne y los huesos. Su forma de dejarte sin habla consiste en no tratar de dejarte sin habla, no tratar de deslumbrar o abrumar al espectador con un pesado tratado político... y, pese a ello, su película es un ejemplo del arte más radical, subversivo. Te obliga a poner en entredicho todo cuanto se haya visto u oído sobre la negritud; te obliga a verlo y a oírlo de otras maneras. **EH**



1977

EE.UU. (AFI), 90 min, b/n
Producción David Lynch
Guion David Lynch
Fotografía Herbert Cardwell, Frederick Elmes
Música Peter Ivers, David Lynch
Música adaptada Fats Waller
Intérpretes Jack Nance, Charlotte Stewart, Allen Joseph, Jeanne Bates, Judith Anna Roberts, Laurel Near, V. Phipps-Wilson, Jack Fisk, Jean Lange, Thomas Coulson, John Monez, Darwin Joston, Neil Moran, Hal Landon Jr., Brad Keeler

«Solo trabajábamos de noche. A veces construía un plató, o algo parecido durante el día, pero en el plató... el llamado "mundo real" desaparecía por completo.»

David Lynch, 2012

i

La película se inspiró en una zona deprimida de Filadelfia, donde Lynch vivió y fue padre.

Cabeza borradora David Lynch, 1977
Eraserhead

Resultado notable de más de cinco años de rodaje intermitente y de montaje. Película popular para «sesiones golfas» y fenómeno de culto, este «sueño de cosas tenebrosas y turbadoras», según la llamó el propio Lynch, creó una base de seguidores apasionados para el autor en ciernes y fue un anticipo de los sorprendentes hallazgos visuales de *El hombre elefante* (1980), *Dune* (1988) y *Corazón salvaje* (1990), además de las retorcidas narrativas de *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), *Carretera perdida* (1997) y *Mulholland Drive* (2001).

Con su argumento nada convencional, su marco en un yermo postindustrial y sus imágenes en blanco y negro que parecen extraídas del subconsciente de un tipo insignificante y neurótico, *Cabeza borradora* ha sido comparada con las puestas en escena expresionistas de *El gabinete del doctor Caligari* (1919), la futurista decadencia urbana de *Metropolis* (*Metrópolis* [1926]) y el paisaje onírico absurdo/surrealista de *Un perro andaluz* (1929); y todo ello con cierta justificación, a pesar de la insistencia de Lynch en que ninguna de estas películas influyó directamente en él. Es una película narrativa con diálogo, protagonista y un argumento lineal.

Esta última afirmación no es fácil de sostener por medio de un resumen convencional de la trama. *Cabeza borradora* empieza con un hombre de aspecto extraño (Jack Fisk) accionando palancas en un planeta irregular, mientras de la boca de nuestro «héroe» flotante Hernry Spencer (Jack Nance) sale un ser que parece un gusano, lo que quizás expresa implícitamente concepción y nacimiento. Al llegar a su miserable casa de pisos, situada en medio de un desolado paisaje urbano, un vecino le informa de que su novia, Mary (Charlotte Stewart), quiere que vaya a cenar a casa de sus padres. Durante una cena que consiste, entre otras cosas, en una gallina en miniatura que sangra y patalea después de clavarle un tenedor, Henry se entera de que es padre de un bebé prematuro que todavía está en el hospital. Mary se va a vivir con Henry, pero se marcha al cabo de poco tiempo porque el llanto constante del bebé deforme y aparentemente tetrapléjico la tiene despierta toda la noche.

El bebé, que parece una mezcla de reptil animatrónico y feto de becerro, se vuelve cada vez más repulsivo y enfermo. Después de fantasear sobre una mujer rubia con mejillas de ardilla (Laurel Near) que canta en un escenario mientras pisotea cordones umbilicales dentro del radiador, y de tener una aventura sexual de una sola noche con su seductora vecina (Judith Anna Roberts), Henry imagina que su propia cabeza se desprende del cuerpo —y es sustituida por la del bebé— y luego es llevada a una fábrica donde la convertirán en material para lápices borradores. Finalmente, Henry corta las vendas que cubren todo el cuerpo de su bebé, y lo mata, lo cual provoca la salida de montañas de intestinos humeantes. En un cegador destello blanco, Henry abraza a la Dama del Radiador en lo que podría ser la otra vida.

El simple resumen de *Cabeza borradora*, por «fiel» que sea, no puede expresar el tono de esta película única y estimulante. Las sensaciones de malestar, incluso de horror, que se experimentan al verla y que aún son más intensas si se vuelve a ver son sencillamente inolvidables. **SJS**



Eric, oficial de la reina Paul Verhoeven, 1977
Soldaat van Oranje

Bélgica/Holanda (Excelsior, Holland, Rank, Rob Houwer), 167 min, eastmancolor
Idioma holandés, inglés
Producción Rob Houwer
Guión Kees Holierhoek, Gerard Soeteman, Paul Verhoeven, basado en el libro *Soldaat van Oranje '40-'45* de Erik Hazelhoff Roelfzema
Fotografía Jost Vacano
Música Rogier van Otterloo
Intérpretes Rutger Hauer, Jeroen Krabbé, Susan Penhaligon, Edward Fox, Lex van Delden, Derek de Lint, Huib Rooymans, Dolf de Vries, Eddy Habbema, Belinda Meuldijk, Peter Faber, Rijk de Gooyer, Paul Brandenburg, Ward de Ravet, Bert Struys

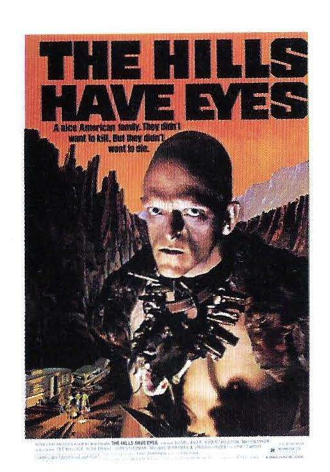
i

Con *Black Books* (2006), Verhoeven se despojó del sambenito de haber producido la película más cara del cine holandés.

Es la más trabajada de las películas holandesas de Paul Verhoeven, y la más espectacular y cara que se hizo en Holanda en aquel tiempo. También presentó temas de los que Verhoeven volvería a hablar más adelante en Hollywood.

Eric, oficial de la reina cuenta las aventuras de un grupo de estudiantes holandeses durante la Segunda Guerra Mundial. Al principio reciben la guerra con despreocupación —«un poquito de guerra estaría bien»—, pero pronto se ven obligados a elegir entre colaborar con los alemanes, unirse al movimiento de resistencia o esconderse. Erik Lanshof (Rutger Hauer) goza de la libertad de dejar que el azar decida por él y salta de una aventura a otra.

Los mejores momentos que *Eric, oficial de la reina* alcanza son aquellos en que la película aborda de forma muy detallada las cuestiones sociales que dominaban Holanda durante la contienda. Cada personaje es un microcosmo de la sociedad holandesa durante la guerra. No solo se les representa humanos, relacionándolos con personas que existieron de verdad (la reina Guillermina, por ejemplo), sino que se les utiliza como reflejo detallado de cómo la guerra cambia a las personas y sus opiniones, como si la película nos pidiera que comprendiéramos, en vez de juzgarlos, los motivos de ser amigos y enemigos. **EM**



Las colinas tienen ojos Wes Craven, 1977

The Hills Have Eyes

EE.UU. (Blood Relations), 89 min, color
Idioma inglés
Producción Peter Locke
Guión Wes Craven
Fotografía Eric Saarinen
Música Don Peake
Intérpretes Susan Lanier, Robert Houston, Martin Speer, Dee Wallace-Stone, Russ Grieve, John Steadman, James Whitworth, Virginia Vincent, Lance Gordon, Michael Berryman, Janus Blythe, Cordy Clark, Brenda Marinoff, Peter Locke

«Fue un rodaje duro. Durante el día hacía calor, y por la noche, frío. Estábamos atrapados en el desierto, pero todos salieron adelante.»

Susan Lanier, 2012

Situada entre su notorio debut, *La última casa a la izquierda* (1972) y su película de trama sobrenatural *Pesadilla en Elm Street* (1984), *Las colinas tienen ojos*, de Wes Craven, tiende a perderse en el análisis crítico del rey del horror de Norteamérica. Puede que hoy sea esto más cierto que nunca, teniendo en cuenta la subida meteórica de Craven a la respetabilidad literaria después del asombroso éxito de taquilla de su trilogía *Scream* (1996, 1997, 2000). Crónica despiadada de la violencia contra la unidad familiar burguesa y dentro de ella, *Las colinas tienen ojos* suele ocupar el papel de «clásico de culto» de Craven y es celebrada por los partidarios acérrimos del director, apreciada por su estética de bajo presupuesto, y ha dado pie a lecturas semiirónicas que alaban sus alusiones arquetípicas así como sus temas de película de explotación. Cabe argüir, sin embargo, que está justificado considerar *Las colinas tienen ojos* como una de las películas más intensas y realizada con más perfección en la carrera de Craven hasta la fecha.

El argumento avanza de forma inexorable hacia la creación de una correspondencia estructural entre dos familias superficialmente opuestas. Por una parte están los Carter, una familia de clase media que se dirigía a Los Ángeles en coche pero que ha cometido la imprudencia de desviarse a través del desierto de Yucca, en busca de una mina de plata que una tía difunta ha dejado en herencia a Ethel (Virginia Vincent) y su marido, «Big Bob» (Russ Grieve). Por otra parte tenemos a un clan de vagabundos primitivos que viven en las colinas de los alrededores y son gobernados con mano de hierro por un mutante llamado Jupiter (James Whitworth). Este grupo de guerrilleros caníbales representa a los grupos minoritarios/sociales/étnicos oprimidos, acosados y pisoteados.

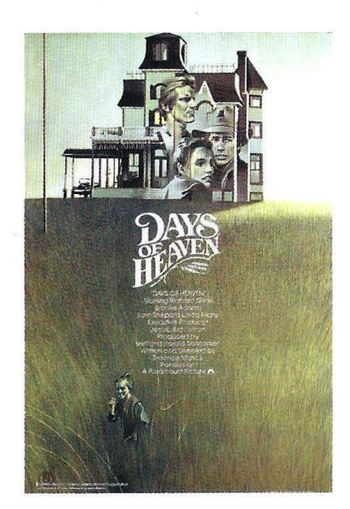
Cuando el coche de los Carter va a parar a la parte del desierto donde viven Jupiter y los suyos, los miembros de la familia Carter revelan la magnitud de la arrogancia, la represión y la capacidad de rechazo que han heredado, lo cual los convierte en blancos ideales de los ataques de sus despiadados enemigos, que carecen de todo escrúpulo. Big Bob es crucificado por su equivalente, Papa Jupiter, en un acto sumamente simbólico que significa la repudia absoluta de los valores judeocristianos, valores que el propio Big Bob denuncia hipócritamente en una anterior diatriba racista. Dos de los hijos de Jupiter asaltan más tarde el remolque de los Carter, violan a la hija menor, Brenda (Susan Lanier) y asesinan a su hermana y a su madre. Ansiando desesperadamente sobrevivir, los restantes miembros del clan Carter finalmente hacen acopio de valor, astucia y rabia y liquidan a sus enemigos. La película termina con un impresionante encuadre fijo, filmado con filtro rojo, en el que el yerno de los Carter, Doug (Martin Speer), presa de terrible furia, se dispone a clavar un cuchillo en el pecho del hijo de Jupiter llamado Mars (Lance Gordon), aunque seguramente Mars ya está muerto.

La creatividad de Craven es evidente en esta mezcla y combinación de géneros diferentes: la película de horror, el western, la película de carretera y la película de asedio. El empleo de cámaras de mano, encuadres subjetivos, fotografía nocturna y un montaje rápido, es intencionado y sirve para sostener el ritmo y la tensión narrativos. **SJS**

i

Al ser el propietario de los derechos del filme, el propio Craven pudo escoger al director del remake de 2006, Alexandre Aja.





EE.UU. (Paramount), 95 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Bert Schneider, Harold Schneider
Guión Terrence Malick
Fotografía Néstor Almendros
Música Ennio Morricone
Intérpretes Richard Gere, Brooke Adams, Sam Shepard, Linda Manz, Robert J. Wilke, Jackie Shultis, Stuart Margolin, Tim Scott, Gene Bell, Doug Kershaw, Richard Libertini, Frenchie Lemond, Sahbra Markus, Bob Wilson, Muriel Jolliffe
Oscar Néstor Almendros (fotografía)
Nominaciones al Oscar Patricia Norris (vestuario), Ennio Morricone (banda sonora), John Wilkinson, Robert W. Glass Jr., John T. Reitz, Barry Thomas (sonido)

«Ya sabes cómo es la gente. Les dices algo y empiezan a hablar.»

Linda (Linda Manz)

i

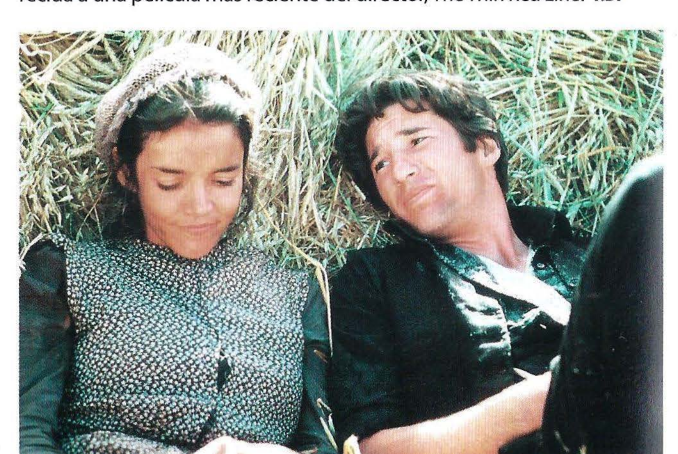
La mayor parte de la cinta fue rodada al amanecer o al atardecer, utilizando un nuevo celuloide ultrasensible desarrollado por Eastman.

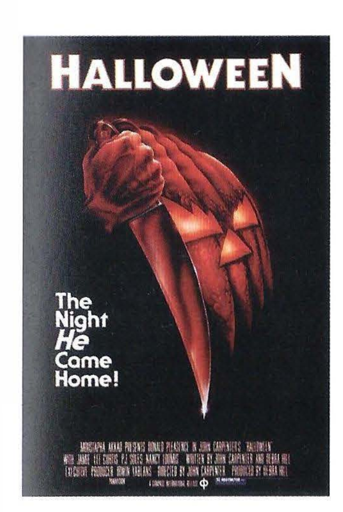
Días del cielo Terrence Malick, 1978

Days of Heaven

Terrence Malick es el miembro más insólito de la generación de directores estadounidenses que forman lo que se suele llamar el Renacimiento de Hollywood, con un gran interés por el cine visual que recuerda a los directores del Hollywood clásico, en particular John Ford, cuya fascinación por las composiciones simétricas y los paisajes comparte Malick. Sus dos primeros largometrajes *Badlands* (*Malas tierras* [1973]) y *Días del cielo*, siguen con gran fidelidad la tradición de las narraciones protagonizadas por una pareja de proscritos como, por ejemplo, *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde* [1967]), de Arthur Penn. Pero la narración policíaca que constituye el núcleo de cada película —en especial el complejo triángulo amoroso que forman Richard Gere, Brooke Adams y Sam Shepard en *Días del cielo*— no es lo más memorable. El interés de Malick por el cine como intensa experiencia pictórica no tiene mejor demostración que esta, su tercera película. El sufrimiento y la miseria de las ciudades del este, superpobladas por inmigrantes, contrastan con los inmensos espacios abiertos de la pradera estadounidense, los dos marcos vinculados por la realidad ineludible de la clase social.

En el este, la clase alta se halla representada de forma impersonal por el sistema de factorías. Pero en la pradera, la casa del terrateniente, que contrata directamente a los trabajadores y los preside en el campo, domina el paisaje, y es la única señal visible de actividad y riqueza humanas. Malick infunde energía a este entorno colocando a una mujer entre dos hombres —la mujer ama a ambos— y la causa de la tragedia final es la implacable rivalidad entre los dos, la búsqueda de la propiedad exclusiva de alguien que no desea ser propiedad de nadie. Malick usa técnicas que en esencia son del cine mudo: imágenes bien diseñadas cuyo significado puede describirse, según sea necesario, mediante un memorable comentario a cargo de una voz en off que substituye el antiguo sistema de rótulos. Aquí, como en *Malas tierras*, la voz en off es femenina (la de Linda Manz, de 17 años) y se encarga de describir y explicar el comportamiento de los hombres, en especial el recurso a la violencia, que parece contrario a su carácter bondadoso. A pesar de su belleza y su evocación pastoral de un entorno acogedor, *Días del cielo* está llena de lucha, destrucción y reflexiones sobre los caprichos de la condición humana, de forma muy parecida a una película más reciente del director, *The Thin Red Line*. **RBP**





EE.UU. (Compass, Falcon), 91 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Debra Hill, Kool Lusby
Guión John Carpenter, Debra Hill
Fotografía Dean Cundey
Música John Carpenter
Intérpretes Donald Pleasence, Jamie Lee Curtis, Nancy Kyes, P. J. Soles, Charles Cyphers, Kyle Richards, Brian Andrews, John Michael Graham, Nancy Stephens, Arthur Malet, Mickey Yablans, Brent Le Page, Adam Hollander, Robert Phalen, Tony Moran

«Es Halloween, y a todos se les permite dar un buen susto.»

Sheriff Leigh Brackett (Charles Cyphers)

La noche de Halloween John Carpenter, 1978
Halloween

Ningún director desde Alfred Hitchcock ha logrado captar el delicioso voyeurismo del horror tan bien como John Carpenter en *La noche de Halloween*, película tan arraigada en nuestras angustias primordiales que continúa definiendo el género al cabo de más de 20 años. De hecho, comparar a Hitchcock y Carpenter no es ninguna exageración; *La noche de Halloween* está repleta de homenajes a Hitchcock, desde los nombres de personajes —Sam Loomis y Tom Doyle, de *Psicosis* (1960) y *La ventana indiscreta* (1954), respectivamente— hasta la inclusión en el reparto de Jamie Lee Curtis, hija de Janet Leigh, la infortunada víctima de *Psicosis*.

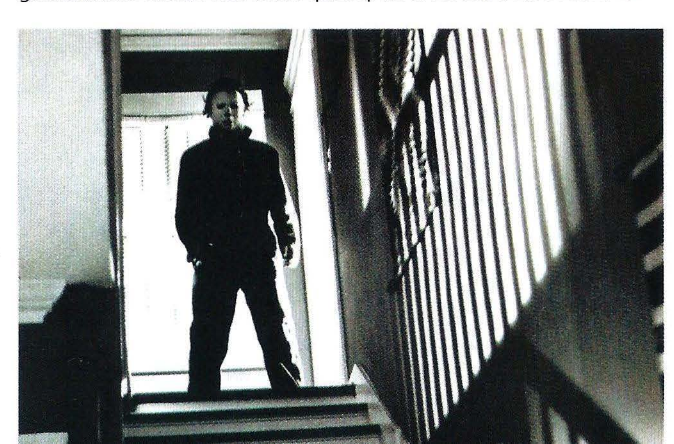
El argumento es bastante sencillo: un psicópata enmascarado, Michael Myers, apuñala y estrangula a varias adolescentes mientras beben cerveza y tienen contactos sexuales, hasta que finalmente choca con la única fuerza pura de la película, la virginal «canguro» Laurie Strode (Curtis). A pesar de su minimalismo, las profundas angustias sociales del argumento de *La noche de Halloween*, basado en la lucha entre el bien y el mal, quedan sin resolverse, estrategia que se repite en otras películas por el estilo, desde *Viernes 13* (1980) hasta *Scream* (1996). La intensidad del guión de Carpenter y Debra Hill reside en situar el horror en el ambiente tranquilo propio de los barrios residenciales, donde uno da por sentado (o al menos daba) que los niños no corren ningún peligro.

La noche de Halloween destruye las ideas del hogar protector y la cámara subjetiva viola la ficticia ciudad de Haddonfield. El comienzo es una muestra brillante de la labor de la cámara subjetiva y vemos los hechos con los ojos del asesino cuando contaba seis años de edad. Carpenter construye un temor puramente estético que separa esta cinta de sus imitaciones. Durante toda la película alguien está observando, ya sea el predador o la presa. Las sacudidas de la subjetividad son fascinantes y se nos invita a mirar en las esquinas, por encima de los hombros, al otro lado de ventanas y desde el interior de armarios lo que estamos seguros de que es una muerte inminente.

El ritmo brillante y las tomas terriblemente largas consiguen que la adrenalina no pare de subir mientras vemos cómo Michael anda sigilosamente en la oscuridad y reaparece una y otra vez para perseguir a la inteligente Laurie. Al final nos quedamos con una sensación incómoda, preguntándonos dónde está el hilo que separa la verdad de la ficción. **KB**

i

Gran parte del atrezo fue adaptado o reutilizado. La máscara fue lucida por William Shatner en *Star Trek*.



El árbol de los zuecos Ermanno Olmi, 1978

L'albero degli zoccoli

Italia/Francia (Gaumont, Gruppo Produzione Cinema, Italnoleggio, RAI, SACIS), 170 min, gevacolor
Idioma italiano
Guión Ermanno Olmi
Fotografía Ermanno Olmi
Música adaptada Johann Sebastian Bach
Intérpretes Luigi Ornaghi, Francesca Moriggi, Omar Brignoli, Antonio Ferrari, Teresa Brescianini, Giuseppe Brignoli, Carlo Rota, Pasqualina Brolis, Massimo Fratus, Francesca Villa, Maria Grazia Caroli, Battista Trevaini, Giuseppina Langalelli, Lorenzo Pedroni, Felice Cessi
Festival de Cannes Ermanno Olmi (Palma de Oro, premio del jurado ecuménico)

«Muchos creen que este relato épico de tres horas de duración sobre los campesinos de Bérgamo en el cambio de siglo es la obra maestra [de Olmi]»

***The Guardian*, 1999**

i

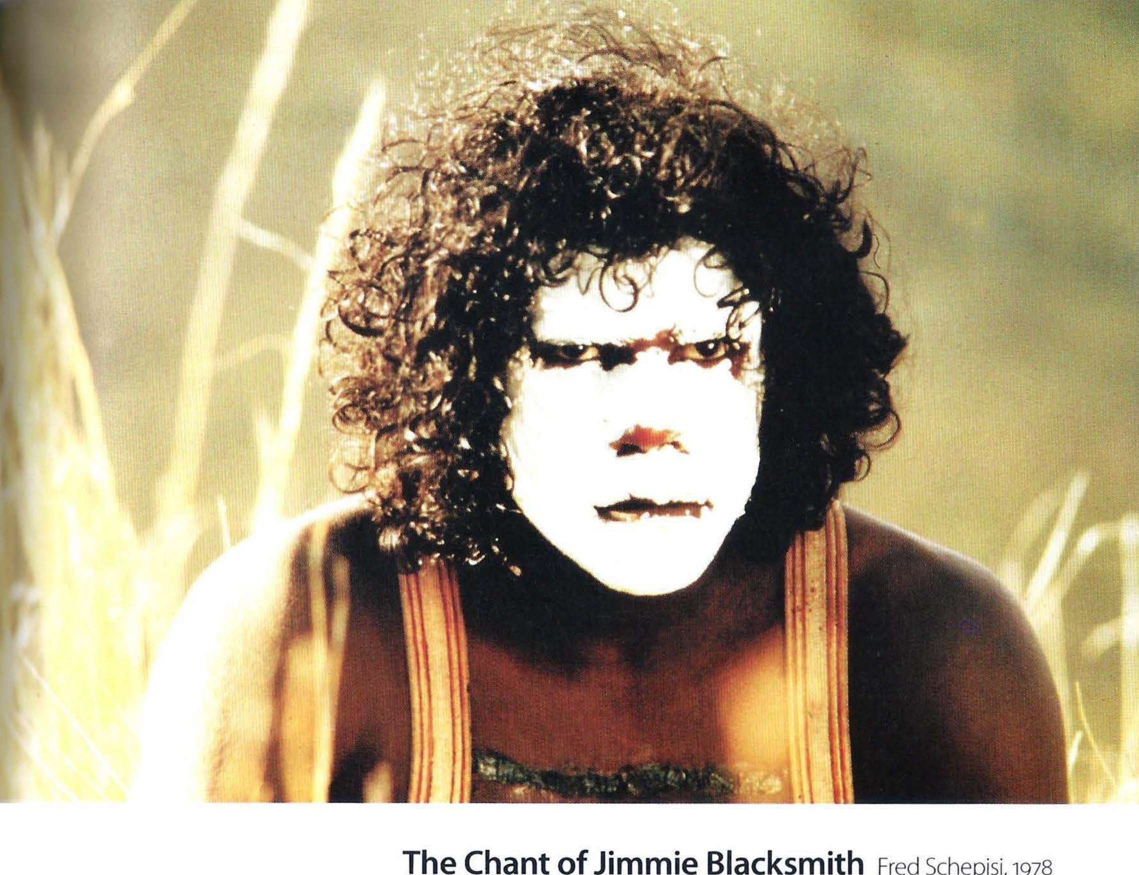
Los personajes fueron interpretados por campesinos de la región de Bérgamo; ninguno de ellos era profesional.

En esta recreación elegíaca de las vidas de campesinos lombardos, Ermanno Olmi ofrece un correctivo de la angustia de sus anteriores retratos de la Italia contemporánea: *El empleo* (1961), *Los novios* (1962), *Un cierto día* (1968), *La circonstanza* (1973). Varias historias surgen de los detalles del trabajo de los campesinos y la vida comunitaria: el noviazgo y matrimonio de una pareja joven y modesta; un padre que tala un árbol de su patrón para hacer zuecos que su hijo se pondrá para ir a la escuela; un anciano que abona los tomates con estiércol de gallina para que maduren más rápidamente. La iluminación suave, que parece provenir exclusivamente de fuentes «naturales», y, sobre todo, la discreta y precisa banda sonora, nos dan la sensación de contemplar una realidad casi sin mediar. La brevedad de las tomas es un recurso que emplea el director para que no nos interesemos durante mucho tiempo en una sola actividad o punto de vista y permite que la película se expanda, tranquilamente, en múltiples direcciones.

En una secuencia privilegiada, una mujer reza mientras anda, llena una botella de vino con agua en un arroyo y finalmente vemos su silueta recortada en la puerta de una iglesia. Es aquí, quizá (o en la utilización de Bach en varios momentos de la película), donde un espectador hostil podría acusar a Olmi de esteticismo. Pero esa crítica significaría no haber captado la intención del director de señalar el papel positivo de la fe religiosa en las vidas de los campesinos. Su tratamiento comedido de este tema hace que *El árbol de los zuecos* sea una de las películas más emotivas y convincentes de todas las que se ocupan de la religión.

Si el efecto emocional acumulativo de *El árbol de los zuecos* está cerca del de *I fidanzati*, anterior obra maestra de Olmi enmarcada en un mundo industrial actual y alienante, demuestra lo inútiles que son palabras tales como «humanismo» (que se invoca a menudo cuando se habla de este director) al tratar de explicarlo. La combinación de honda incertidumbre e idealismo ferviente al final de *I fidanzati* es de lo más conmovedora. Es también lo que nos queda después del final en apariencia pesimista de *El árbol de los zuecos*, y puede que sea lo que, por encima de todo, hace que el trabajo de Olmi sea intenso y apremiante. **CFu**





The Chant of Jimmie Blacksmith Fred Schepisi, 1978

Australia (Film House, VFC), 120 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Fred Schepisi, Roy Stevens
Guión Fred Schepisi, basado en la novela de Thomas Keneally
Fotografía Ian Baker
Música Bruce Smeaton
Intérpretes Tommy Lewis, Freddy Reynolds, Ray Barrett, Jack Thompson, Angela Punch McGregor, Steve Dodds, Peter Carroll, Ruth Cracknell, Don Crosby, Elizabeth Alexander, Peter Sumner, Tim Robertson, Ray Meagher, Brian Anderson, Jane Harders
Festival de Cannes Fred Schepisi (nominación a la Palma de Oro)

La adaptación de Fred Schepisi de la sensacional novela de Thomas Keneally sobre la difícil situación del aborigen en Australia a finales del siglo XIX, cuando cuestiones relacionadas con la federación y la independencia nacional pasaron a primer plano, yuxtapone la marginación, incluso la destrucción de los nativos a medida que va formándose la moderna nación de los colonizadores blancos.

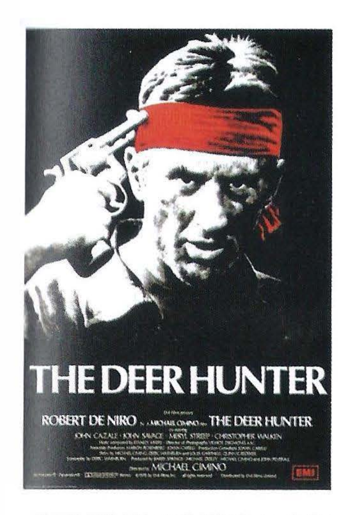
The Chant of Jimmie Blacksmith describe la trágica situación del mestizo protagonista (Tommy Lewis), que sufre malos tratos de sus patronos blancos mientras la relación con su propia gente va debilitándose. Finalmente, encuentra un empleo con una familia más brutal que le hace pasar hambre con el fin de que se someta a su decisión de que su esposa le deje. Siempre paciente y humilde, Jimmie estalla esta vez y da rienda suelta a la rabia asesina. Paralizado por una horrible herida de arma de fuego, acaba siendo capturado y muerto.

En aquel tiempo esta película fue la más cara de cuantas había hecho la incipiente industria cinematográfica australiana. A pesar de las críticas elogiosas, no encontró mucho público en Australia, aunque se exhibió con éxito en el extranjero. Quizás el tema resultaba demasiado desagradable para los espectadores australianos: la descripción de la violencia es espeluznante. Sigue siendo uno de los más conmovedores y eficaces tratamientos cinematográficos del racismo y sus horribles consecuencias. **RBP**

i

Tommy Lewis no tenía experiencia como actor antes de ser seleccionado para el papel principal de Jimmie Blacksmith.





EE.UU. (EMI, Universal), 183 min, tecnicolor
Idioma inglés, ruso, vietnamita, francés
Producción Michael Cimino, Michael Deeley, John Peverall, Barry Spikings
Guión Michael Cimino, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker, Deric Washburn
Fotografía Vilmos Zsigmond
Música Stanley Myers
Intérpretes Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walken, Meryl Streep, George Dzundza, Chuck Aspegren, Shirley Stoler, Rutanya Alda, Pierre Segui, Mady Kaplan, Amy Wright, Mary Ann Haenel, Richard Kuss, Joe Grifasi
Oscar Barry Spikings, Michael Deeley, Michael Cimino, John Peverall (mejor película), Michael Cimino (director), Christopher Walken (actor de reparto), Peter Zinner (montaje), Richard Portman, William L. McCaughey, Aaron Rochin, C. Darin Knight (sonido)
Nominaciones al Oscar Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker (guión), Robert De Niro (actor), Meryl Streep (actriz de reparto), Vilmos Zsigmond (fotografía)

«¿Quieres jugar? De acuerdo, participaré en tu jodido juego.»

Michael (Robert De Niro)

i

El realismo de las escenas de ruleta rusa se vio acentuado por la tensión de los actores al abofetearse.

El cazador Michael Cimino, 1978

The Deer Hunter

La segunda película de Michael Cimino fue declarada tanto obra maestra del cine como película llena de odio y de burda tergiversación de la historia. En algún punto situado entre estos dos extremos también se convirtió en un éxito comercial a pesar de centrarse en la pérdida de la inocencia por parte de los estadounidenses en la guerra de Vietnam.

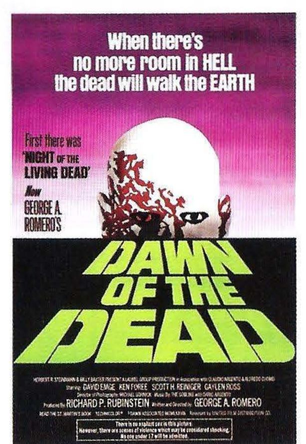
La película empieza en una ciudad siderúrgica de Pensilvania donde tres obreros, Michael (Robert De Niro), Steven (John Savage) y Nick (Christopher Walken) son llamados a filas. Antes de dejar a sus amigos, sin embargo, Steven se casa y la ceremonia de boda y la recepción que la sigue hacen las veces de fiesta de despedida de los nuevos reclutas.

Cambio de país. Los tres caen prisioneros del enemigo y finalmente escapan de sus torturadores, aunque con varias complicaciones. Steven acaba parapléjico, Nick se debate en el sudeste de Asia, traumatizado, y Michael regresa a casa sintiéndose culpable de las desgracias de sus amigos. La vida se le complica aún más al enamorarse de Linda (Meryl Streep), en otro tiempo prometida de Nick, mientras lucha por volver a vivir como un civil sin preocupaciones.

Durante más de tres horas, *El cazador* presenta interpretaciones convincentes y escenas de notable intensidad. La primera es la boda, seguida luego por el juego de la ruleta rusa con los prisioneros de guerra. Entre estos dos temas hay varias descripciones de una comunidad que se derrumba en las colinas de Pensilvania y en todas las escenas hay momentos excelentes a cargo de De Niro, Walken y Streep.

Irónicamente, y con una extraña nota de patriotismo sensiblero, los intérpretes de la película brindan por su tenue relación cantando «God Bless America» (Dios bendiga a Estados Unidos) justo antes de que salgan los repartos finales. La secuencia es un comentario desconsolado y conciliador sobre el lamentable estado de cosas que retrata a Estados Unidos como fuente de heroísmo increíble, cobardía, ignorancia y ciega celebración. Así pues, *El cazador*, que expresa la falsa esperanza de un nuevo día, es un clásico negativo del cine estadounidense. Es también un provocativo melodrama doméstico. Ofrece una visión estrecha de hechos históricos y la experiencia de Vietnam encauzada a través de individuos y sin prestar atención al contexto social. La mayoría de los críticos piensan así, y citan la forma simplista, cuando no racista, en que la película presenta a los asiáticos. Otros se centran en el subtexto homosocial, incluso homosexual, sobre la clase guerrera y su asimilación de la vida civil, interpretada como la esfera de influencia femenina.

El argumento puede expresarse de la forma más aguda, sin embargo, reconociendo que *El cazador* fue una de las primeras películas del cine comercial estadounidense que se ocuparon de Vietnam. *El cazador* fue al mismo tiempo importante porque contribuyó a cambiar las pautas de estreno de las películas llamadas «de prestigio», que no llegan a las pantallas hasta finales de año para tener más probabilidades de hacerse con un premio de la Academia, y proporcionó imágenes imborrables a la imaginación popular antes de ganar el Oscar a la mejor película. Todo esto por presentar la historia aparentemente banal de unos obreros que son llamados a cumplir su deber cívico. **GC-Q**



Zombi George A. Romero, 1978

Dawn of the Dead

EE.UU./Italia (Target, Laurel), 126 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Claudio Argento, Dario Argento, Alfredo Cuomo, Richard P. Rubinstein
Guión George A. Romero
Fotografía Michael Gornick
Música Dario Argento, Agostino Marangolo, Massimo Morante, Fabio Pignatelli, Claudio Simonetti
Intérpretes David Emge, Ken Foree, Scott H. Reiniger, Gaylen Ross, David Crawford, David Early, Richard France, Howard Smith, Daniel Dietrich, Fred Baker, James A. Baffico, Rod Stouffer, Jesse Del Gre, Clayton McKinnon, John Rice

Con el debut del director, *La noche de los muertos vivientes* (1968), abordó las relaciones raciales en los años sesenta en un nivel casi documental. Diez años después, *Zombi* continuó la tendencia de Romero a refractar asuntos colectivos en los lugares menos esperados. Dentro del recipiente de los inquietantes «muertos vivientes» Romero explora aquí la extraña relación entre el zombi y la cultura del capitalismo y elige como marco de su horror antropófago nada menos que un centro comercial en las afueras.

Cuatro personas que huyen de la violencia urbana, la de los zombis y otras, deciden irse en helicóptero en busca de lugares menos peligrosos. Cuando empieza a escasear el combustible y las provisiones, aterrizan en la azotea de un centro comercial habitado por una masa de zombis antropófagos. Después de prevenir una zona de almacenaje, dos de los fugitivos deciden hacer un poco de pillaje. Tras su agradable paso por diversas tiendas, el grupo opta por quedarse en el centro comercial y asegurar las salidas, librarse de los no muertos y vivir el Sueño Americano.

Zombi ofrece una crítica inteligente del consumidor estadounidense: con los brazos extendidos, arrastrando los pies al compás de la melodiosa música ambiental, los zombis deambulan estúpidamente por el centro comercial, con solo la necesidad más básica de sobrevivir. Más allá de estos autómatas, sin embargo, los cuatro habitantes humanos del centro añaden complejidad al análisis que hace Romero del capitalismo. Los supervivientes pasan meses allí, convierten su zona de almacenaje en un lujoso apartamento y toman todo lo que necesitan y quieren. No obstante, las vistas omnipresentes del centro comercial grande, tenebroso y desierto son un recordatorio constante de que este exceso de consumismo es solo una distracción del peligro que existe poco más allá de la puerta, un peligro nacido de la violencia de la propia humanidad.

Las películas de horror de Romero tienen un carácter duradero e inquietante y nos arrancan constantemente de la fantasía del horror gráfico de los zombis para recordarnos que la vida real es igualmente aterradora. Las inquietudes mortales de *Zombi* nos afectan incluso después de dejar atrás los muertos vivientes. **KB**

«Cuando los muertos caminan, señores, debemos detener la matanza... o perder la guerra.»

Viejo sacerdote (Jesse Del Gre)

i

La mayor parte de la acción se localiza en Monroeville Mall, una de las mayores zonas comerciales de la época en Estados Unidos.





Como humo se va Lou Adler y Tommy Chong, 1978
Up in Smoke

EE.UU. (Paramount), 86 min, metrocolor
Idioma inglés, español
Producción Lou Adler, John Beug, Lou Lombardo
Guión Tommy Chong, Cheech Marin
Fotografía Gene Polito
Música Tommy Chong, Danny Kortchmar, Cheech Marin, Waddy Wachtel
Intérpretes Cheech Marin, Tommy Chong, Strother Martin, Edie Adams, Harold Fong, Richard Novo, Jane Moder, Pam Bille, Arthur Roberts, Marian Beeler, Donald Hotton, John Ian Jacobs, Christopher Joy, Ray Vitte, Michael Caldwell

i
Al negársele los canales publicitarios tradicionales, la cinta tuvo que promocionarse mediante tiras cómicas en los autobuses.

Sería fácil decir que *Como humo se va* no es más que una comedia de drogas que solo tiene atractivo para fumetas y estudiantes despreocupados, pero representaría hacer caso omiso de la inspirada mezcla de comedia improvisada, absurdo y chifladura desatada que hace que la película en su conjunto sea mejor que la suma de sus elementos.

Como humo se va es la primera y mejor de las películas del popularísimo dúo cómico que forman Cheech Marin y Tommy Chong, y en ella aparecen algunos de los personajes más pintorescos de la comedia estadounidense de los años setenta. Pedro (Cheech) es uno de esos raros protagonistas que inspiran simpatía y a la vez son objeto de burla: se trata de un estadounidense de origen mexicano que ha tenido una racha de mala suerte y vive en la pobreza, pero compra accesorios carísimos para su querido coche. Man (Chong) es un drogata de primer orden para el cual un porro del tamaño de una salchicha no es más que un aperitivo. Pero la mejor interpretación es sin duda la de Stacy Keach en el papel de sargento Stedenko, el policía nervioso y lleno de tics cuya determinación no tiene otro rival que su incompetencia.

Una de las sorpresas agradables es el uso de la pantalla grande, ya que es raro que una película de bajo presupuesto ponga tanto cuidado en sus composiciones. Es desternillante y está bien hecha. **EdeS**

AN ALL-TIME MOVIE BLOCKBUSTER!

GREASE

IS THE WORD
FOR THE HAPPIEST MOVIE OF THE SEASON!
John Travolta Olivia Newton-John
Stockard Channing Jeff Conaway

EE.UU. (Paramount), 110 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Allan Carr, Neil A. Machlis, Robert Stigwood
Guión Bronte Woodard, Allan Carr, basado en el musical de Jim Jacobs y Warren Casey
Fotografía Bill Butler
Música John Farrar, Barry Gibb
Música adaptada Sylvester Bradford, Warren Casey, Sammy Fain, Jim Jacobs, Al Lewis, Richard Rodgers, Louis St. Louis, Mike Stoller, Ritchie Valens, David White
Intérpretes John Travolta, Olivia Newton-John, Stockard Channing, Jeff Conaway, Barry Pearl, Michael Tucci, Kelly Ward, Didi Conn, Jamie Donnelly, Dinah Manoff, Eve Arden, Frankie Avalon, Joan Blondell, Edd Byrnes, Sid Caesar
Nominaciones al Oscar John Farrar (canción)

«No importa si ganas o pierdes, sino lo que haces con tus zapatos de baile.»

Vince Fontaine (Edd Byrnes)

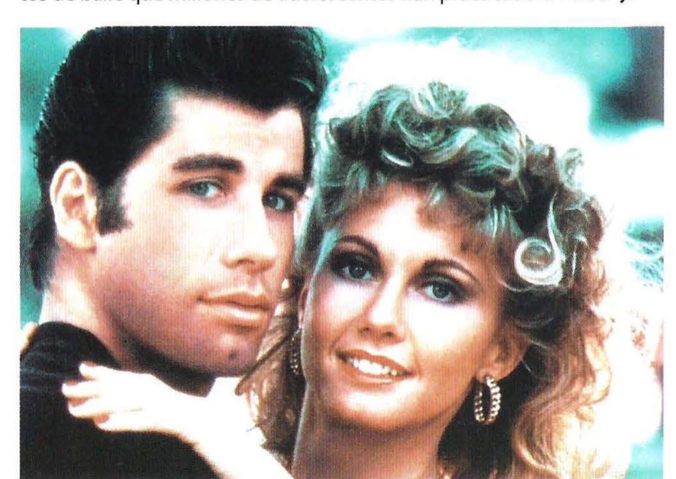
Grease (Brillantina) Randal Kleiser, 1978

Grease

Clásico del kitsch, *Brillantina* fue para las chicas pubescentes de finales de los años setenta lo que *La guerra de las galaxias* fue para los chicos. Con sus caderas sinuosas y su pelo lustroso, John Travolta brilla en el papel de Danny Zuko, líder de los T-Birds en el instituto de Rydell en los años cincuenta. Danny se enamora de la dulcísima Sandy Olsson (Olivia Newton-John) durante unas vacaciones fuera de la ciudad y luego pasa mucha vergüenza cuando la joven se presenta en el instituto y su imagen virginal amenaza con cortarle los vuelos.

Basada en el musical de Broadway que escribieron Jim Jacobs y Warren Casey, la película tiene un argumento de lo más corriente: chico muy en la onda no quiere salir con chica que se las da de perfecta, chico siente celos cuando ella sale con otro. Hay varios malentendidos causados por las intromisiones de los amigos de la pareja y luego él se da cuenta de que el amor es más importante que estar en la onda y todo termina bien y son felices para siempre. Es uno de los mejores musicales cinematográficos de todos los tiempos. Además de encontrar dos protagonistas perfectos en Travolta y Newton-John, la elección de todos los actores y actrices secundarios fue acertada, desde Didi Conn en el papel de Frenchy, que ha dejado los estudios de esteticien, hasta Stockard Channing en el papel de Rizzo, la fresca del instituto, y Frankie Avalon, el consejero celestial de Frenchy.

Hay también algunas grandes escenas magníficas: la gran carrera de coches Thunder Road al estilo de *Ben-Hur*, Travolta cantando las penas de su corazón en el autocine mientras detrás de la pantalla bailan unos «perros calientes» en una película de dibujos animados y, lo mejor de todo, los vibrantes números de canto y baile. Cada uno de ellos es un clásico, desde las tristes canciones de amor, «Hopelessly Devoted to You» (Irremisiblemente loco por ti) y «Sandy», a la provocativa «You're the One That I Want» (Es a ti a quien quiero) [en la que Newton-John pasa de vecinita mona a vampiresa, transformación que causó a algunos de sus fans un disgusto que nunca lograron superar], y a la alegre «Summer Nights» (Noches veraniegas). La mejor de todas, por supuesto, es «Greased Lightnin'» (Relámpagos con brillantina), los movimientos de baile que millones de adolescentes han practicado en casa. **JB**



i

Muchos números del show de Broadway fueron cortados en la película, pero pueden oírse como música de fondo.

Shao Lin san shih liu fang Chia-Liang Liu, 1978
(La cámara 36 de Shaolin)

Hong Kong (Shaw Brothers), 115 min, color
Idioma cantonés, inglés
Producción Mona Fong, Run Run Shaw
Guión Kuang Ni
Intérpretes Lung Chan, John Cheung, Norman Chu, Hou Hsiao, Hoi San Lee, Chia Hui Liu, Chia Yung Liu, Lieh Lo, Casanova Wong, Yue Wong, Siu Tien Yuen

Chia-Liang Liu es nada menos que el mejor coreógrafo de peleas que jamás haya trabajado en la industria cinematográfica de Hong Kong. Después de adquirir experiencia como director de artes marciales para muchas de las mejores películas de Chang Cheh, se sentó en la silla de director con su sentido cinematográfico incomparable.

En ningún lugar son más evidentes las dotes visuales de Liu que en *La cámara 36 de Shaolin*. Es una sencilla historia de venganza, pero se divide en tres partes insólitamente diferenciadas. En la primera, la familia de San Te (Gordon Liu) es asesinada por los manchúes, y San Te jura que se vengará; en la tercera se toma esa venganza. Pero la segunda parte es donde la historia, la acción y los hallazgos visuales se unen de forma gloriosa.

La hora que dura esa segunda parte está dedicada por entero a las laboriosas sesiones de entrenamiento de San Te dentro de las 36 cámaras del legendario Templo de Shaolin, donde cultiva su mente además de su cuerpo. Lo más memorable es ver a San Te acarreando pesados cubos de agua por una cuesta muy empinada con puñales atados a los bíceps: si baja los brazos, los puñales se le clavan en el pecho.

La estrella de la película es el famoso calvo Gordon Liu. La intensidad que aporta a su interpretación es otro de los factores que hacen que *Shaolin Master Killer* sobresalga. Y eso sin mencionar siquiera las escenas de lucha. Bastará con decir que en modo alguno pueden decepcionar al espectador. **EdeS**

My Brilliant Career Gillian Armstrong, 1979

Australia (GUO, Margaret Fink, NSWFC), 100 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Margaret Fink
Guión Eleanor Witcombe, basado en la novela de Miles Franklin
Fotografía Donald McAlpine
Música Nathan Waks
Música no escrita ex profeso para la película Robert Schumann (de «Escenas de niños»)
Intérpretes Judy Davis, Sam Neill, Wendy Hughes, Robert Grubb, Max Cullen, Aileen Britton, Peter Whitford, Patricia Kennedy, Alan Hopgood, Julia Blake, David Franklin, Marion Shad, Aaron Wood, Sue Davies, Gordon Piper
Nominaciones al Oscar Anna Senior (vestuario)

Uno de los éxitos internacionales que salieron de Australia a finales de los setenta y principios de los ochenta, también refleja el movimiento feminista de la época. Basada en una novela de una escritora australiana (Miles Franklin) y con mujeres destacadas como directora, guionista y productora, la película trata de la llegada a la mayoría de edad de Sybylla (Judy Davis), una adolescente que vive en la zona poco poblada de Australia hacia finales de siglo XIX y comienzos del XX.

Sybylla está decidida a hacer una «carrera brillante» y muestra poco respeto por la vida más restringida que sus padres y la sociedad esperan que lleve. Un poco hombruna, se encuentra fuera de lugar en casa de su abuela, donde las mujeres son elegantes y tienen modales exquisitos. Cortejada por dos pretendientes interesantes, Sybylla hace buena pareja con Harry Beecham (Sam Neill). Al final, sin embargo, decide no casarse porque sabe que no podría soportar la vida de esposa de un agricultor, aunque este le ofrezca la oportunidad de cumplir su deseo de escribir. La película termina en el momento en que Sybylla manda el manuscrito del libro que se publicará con el título de *My Brilliant Career*. Excelentes interpretaciones de un magnífico reparto y una presentación interesante de la política sexual de principios del siglo XX. **RBP**



1979

República Federal de Alemania (Albatros, Fengler, Autoren, Tango Film, Trio Film, WDR), 120 min, fujicolor
Idioma alemán
Producción Michael Fengler
Guión Rainer Werner Fassbinder, Pea Fröhlich, Peter Märthesheimer
Fotografía Michael Ballhaus
Música Peer Raben
Intérpretes Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny, Gisela Uhlen, Elisabeth Trissenaar, Gottfried John, Hark Bohm, George Byrd, Claus Holm, Günter Lamprecht, Anton Schiersner, Sonja Neudorfer, Volker Spengler, Isolde Barth, Bruce Low, Günther Kaufmann, Karl-Heinz von Hassel, Kristine De Loup, Hannes Kaetner
Festival de Berlín Rainer Werner Fassbinder (nominación al Oso de Oro, jurado de lectores del *Berliner Morgenpost*), Hanna Schygulla (Oso de Plata: actriz), todo el equipo (logro sobresaliente)

«Soy una maestra del engaño: herramienta del capitalismo por las mañanas, y agente de las masas proletarias por la noche.»

Maria Braun (Hannah Schygulla)

i

La actriz y cantante Schygulla fue una figura destacada del Nuevo Cine Alemán de las décadas de 1970 y 1980.

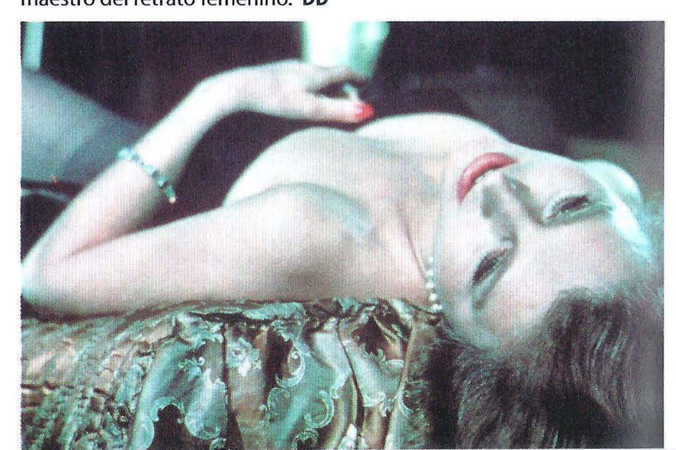
El matrimonio de Maria Braun

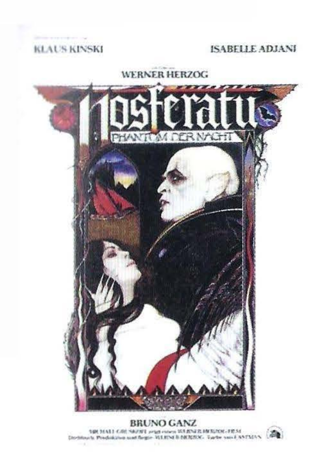
Die Ehe der Maria Braun

Rainer Werner Fassbinder, 1979

Al igual que muchas de las demás películas del director alemán Rainer Werner Fassbinder, entre ellas *Effi Briest* (1974), *Una canción... Lili Marleen* (1981) y *La ansiedad de Veronika Voss* (1982), *El matrimonio de Maria Braun* se centra en un personaje femenino cuyo destino refleja la historia de su país. Casada con un soldado, Hermann (Klaus Löwitsch), durante la Segunda Guerra Mundial, Maria (Hanna Schygulla) cree que su marido ha muerto en combate; al declararse la paz, Maria empieza a trabajar en un cabaret. Acosada por un soldado estadounidense que trata de violarla, Maria lo mata sin querer durante el forcejeo la misma noche en que regresa su marido. Este asume la responsabilidad del crimen y durante su estancia en la cárcel Maria trabaja desesperadamente con el fin de redimirse y preparar una vida segura para cuando su marido salga de la cárcel. Un decenio de esfuerzos incansables la convierte en una próspera mujer de negocios, pero la felicidad sigue pareciendo imposible porque, aunque recupera la libertad, Hermann se siente incómodo en presencia de su esposa. Hermann se marcha a América del Sur para hacer su propia fortuna y finalmente vuelve cerca del final de la película. Pero el destino de Maria es cruel una vez más y la noche de la reconciliación se produce una explosión de gas que causa la muerte de ambos.

Las premisas melodramáticas en modo alguno disminuyen la fuerza de esta notable película, que utiliza un caso en particular para hacer un análisis del «milagro alemán». Pagada con sacrificios enormes, la reconstrucción de Alemania descansaba principalmente sobre las frágiles espaldas de sus mujeres. «Aunque se reconstruyeron las paredes, los corazones siguieron rotos»: esta era la opinión que tenía Fassbinder del auge económico de la posguerra, opinión que no fue aceptada de forma unánime. *El matrimonio de Maria Braun* habla de la pérdida del alma en una sociedad que exalta la prosperidad. Encarnada con brillantez por Schygulla, Maria se ve obligada a sufrir por buscar autoestima y dignidad utilizando medios inhumanos. Fascinada por el dinero, pierde su encanto femenino. Convencido por Douglas Sirk de que el melodrama siempre funciona, Fassbinder logró evitar el sentimentalismo gracias al rigor y la eficiencia, y aquí demuestra una vez más que es un maestro del retrato femenino. **DD**





República Federal de Alemania/Francia (Gaumont, Werner Herzog), 107 min, eastmancolor
Idioma alemán
Producción Michael Gruskoff, Werner Herzog, Daniel Toscan du Plantier
Guión Werner Herzog, basado en la novela *Drácula* de Bram Stoker
Fotografía Jörg Schmidt-Reitwein
Música Popol Vuh
Intérpretes Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor, Walter Ladengast, Dan van Husen, Jan Groth, Carsten Bodinus, Martje Grohmann, Rijk de Gooyer, Clemens Scheitz, Lo van Hensbergen, John Leddy, Margiet van Hartingsveld, Tim Beekman
Festival de Berlín Henning von Gierke (Oso de Plata: diseño de producción), Werner Herzog (nominación al Oso de Oro)

«La muerte no es lo peor... Imagina lo que es sobrevivir durante siglos, viviendo cada día las mismas futilidades.»

Conde Drácula (Klaus Kinski)

i

El maquillaje diario de Klaus Kinski duraba cuatro horas, y había que moldear nuevas orejas de látex también diariamente.

Nosferatu, vampiro de la noche

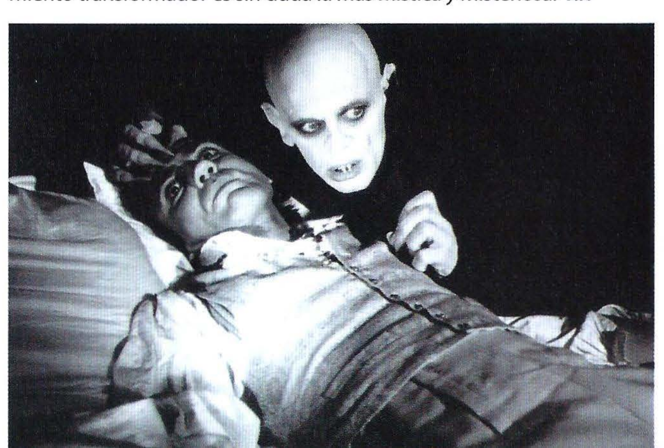
Nosferatu: Phantom der Nacht

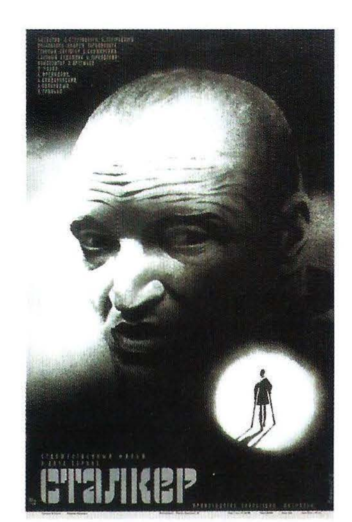
Werner Herzog, 1979

El remake de Werner Herzog de la adaptación que F. W. Murnau hizo en 1922 de *Drácula* es a la vez un eficaz y conmovedor homenaje al clásico del cine mudo alemán. Se estrenó casi al mismo tiempo que *Drácula*, de John Badham, y la comedia de vampiros con George Hamilton *Amor al primer mordisco*, ambas de 1979. *Nosferatu, vampiro de la noche* cuenta otra vez la historia escrita por Bram Stoker y lo hace de manera ininterrumpida, casi hipnótica. Jonathan Harker (Bruno Ganz) viaja por la región de los Cárpatos, bella y neblinosa, pero amenazadora, acompañado por una mágica partitura de Popol Vuh, con el fin de disponer el traslado del repulsivo pero melancólico conde Drácula (Klaus Kinski) del castillo donde se encuentra refugiado a la ciudad de Bremen. Cuando su barco llega a puerto, el vampiro deja en libertad una horda de ratas blancas que propagan la peste entre la comunidad y causan muchas más muertes y devastación que sus escasas y pequeñas predaciones.

En esta versión el doctor Van Helsing (Walter Ladengast) es un personaje poco importante que la policía se lleva después de la muerte de Drácula y la humanidad está representada por la heroína, Lucy (Isabelle Adjani), joven frágil como la porcelana cuyo sacrificio tienta al viejo ser a permanecer levantado después del atardecer.

La película de Herzog empieza con imágenes de momias mexicanas y murciélagos en cámara lenta, es misteriosa y sugesiva, y recrea famosas imágenes del vampiro de dedos largos y ojos hundidos del original mientras el Drácula un tanto lloriqueante y autocompasivo pero malévolo que encarna Kinski intensifica la inhumanidad del Graf von Orlok que Max Schreck encarnó para Murnau. Con el novelista Roland Topor en el papel de Renfield, con sus risitas ahogadas, e interpretaciones muy extrañas, parecidas a retratos, de los tradicionales papeles del héroe y la heroína a cargo de Ganz y Adjani, *Nosferatu, vampiro de la noche* es poco convencional como película de horror y contiene escenas de miedo cuyo ritmo es lento, momentos mágicos o de humor negro (una plaza llena de entierros solemnes por la que corretean roedores) en vez de acción o siquiera argumento. Aunque el Nosferatu original sigue siendo la más aterradora de las versiones cinematográficas de *Drácula*, este replanteamiento transformador es sin duda la más mística y misteriosa. **KN**





República Federal de Alemania/Unión Soviética (Mosfilm, ZDF), 163 min, b/n/eastmancolor
Idioma ruso
Producción Aleksandra Demidova
Guión Arkadi Strugatski, Boris Strugatski, basado en la novela *The Roadside Picnic* de Arkadi y Boris Strugatski
Fotografía Aleksandr Knyazhinski
Música Eduard Artemyev
Intérpretes Aleksandr Kajdanovski, Alisa Frejndlikh, Anatoli Solonitsin, Nikolai Grinko, Natasha Abramova
Festival de Cannes Andrei Tarkovski (premio del jurado ecuménico: premio especial)

«Mientras indago sobre la verdad... en lugar de descubrir la verdad solo excavo un montón de, perdón... prefiero no decirlo.»

Pistatel [el escritor] (Anatoli Solonitsin)

i

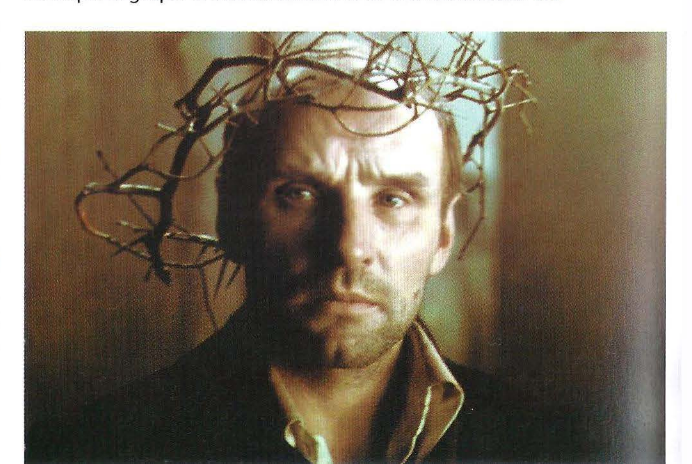
La Zona del filme se inspiró en un desastre nuclear ocurrido en 1957 en la provincia rusa de Cheliabinsk.

Stalker Andrei Tarkovski, 1979

Al igual que una película anterior de Andrei Tarkovski, *Solaris* (1972), *Stalker* es la adaptación de una novela de ciencia ficción popular en el bloque oriental (*The Roadside Picnic*, de Arkadi y Boris Strugatski) y utiliza los elementos propios del género —de nuevo un fenómeno misterioso, posiblemente alienígena que materializa discutiblemente los deseos más íntimos de unos investigadores con defectos— para hacer preguntas fundamentales sobre la humanidad, la memoria, el deseo y la desolación.

En un pequeño país no identificado (en el libro la acción transcurre en Estados Unidos) ha aparecido una Zona, quizá como resultado del impacto de un meteorito o la visita de seres procedentes del espacio exterior, donde las leyes de la física y la geografía han quedado en suspenso. Aunque las autoridades vigilan los límites de la Zona para «proteger» a los desprevenidos, el personaje que da título a la película (Aleksandr Kajdanovski) forma parte de un reducido grupo de personas sensibles a las heridas que ayuda a otras a salir clandestinamente de la Zona y las guía a través del espacio traicionero pero mágico. Haciendo caso omiso de los deseos de su esposa (Alisa Freindlikh), que tiene que cuidar de su hija, que padece problemas físicos pero posee dotes psíquicos, el Stalker lleva a dos hombres —un escritor que busca inspiración (Anatoli Solonitsin), y un científico con una misión secreta (Nikolai Grinko)— a la Zona, donde pasan junto a los restos herrumbosos de una anterior expedición militar y cruzan caminos peligrosos y a menudo cambiantes hasta llegar a «la Sala», donde los deseos pueden hacerse realidad.

No hay que descartar la posibilidad de que la novela original de los Strugatski sea algún dia el origen de una película de acción, pero a la versión de Tarkovski sería más apropiado calificarla de película de reflexión: en la Zona el movimiento hacia delante significa, la mayoría de las veces, volver sobre tus pasos, y es mucho más frecuente que veamos a los viajeros descansando, con la cámara a una distancia respetuosa; largos períodos sin diálogo, llenos de música obsesionante y sonidos naturales, se intercalan con otros de debates intensos, estimulantes y posiblemente fútiles entre los personajes. La Zona es uno de los grandes espacios mágicos del cine: el verde húmedo y la superficie nemorosa dan paso a ruinas recientes y deshabitadas, acuosas y enfangadas a medida que el grupo va acercándose a la tal vez mítica Sala. **KN**





La vida de Brian Terry Jones, 1979

Life of Brian

GB (HandMade, Python), 94 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción John Goldstone
Guión Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin
Fotografía Peter Biziou
Música Geoffrey Burgon, Eric Idle, Michael Palin
Intérpretes Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, Terence Bayler, Carol Cleveland, Kenneth Colley, Neil Innes, Charles McKeown, John Young, Gwen Taylor, Sue Jones-Davies, Peter Brett

Tras nacer como chiste (al preguntarle cuál sería la siguiente película de los Monty Python, Eric Idle, uno de los intérpretes, contestó: «Jesucristo: Ansias de gloria»), la película de 1979 *La vida de Brian* se convirtió en un vehículo más sutil: sutil, se entiende, para ser de los Python.

Al tiempo que trata (sin conseguirlo) de evitar acusaciones de blasfemia indicando claramente que el Brian que encarna Graham Chapman «no es el Mesías, es un chico muy travieso», *La vida de Brian* juega a su antojo con los personajes del Nuevo Testamento y de paso hace comentarios satíricos y morales. Aunque la película, como todas las de los Python, es en esencia una serie de «sketchs» surreales, violentos y muy graciosos unidos por un tenue hilo narrativo, esta tiene —por razones obvias— un argumento sólido. Cabe argüir que la escena final, con un Idle crucificado cantando «Always look on the bright side of life» (Mira siempre el lado alegre de la vida) mientras Brian muere en la cruz, abandonado por la familia, los seguidores y los amigos, es una de las más deprimentes que pueden verse en una comedia desde la película de Stanley Kubrick *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1964). *La vida de Brian* fue un enorme éxito internacional, pero estuvo a punto de no hacerse y si se hizo fue solo gracias al dinero de la naciente productora HandMade Films, del ex Beatle George Harrison. **KK**

i

El guión está dedicado a Keith Moon, de los Who, muerto en 1978; iba a interpretar a un profeta callejero.

Como en la vida real Albert Brooks, 1979

Real Life

EE.UU. (Paramount), 99 min, color
Idioma inglés
Producción Penelope Spheeris
Guión Albert Brooks, Monica Mcgowan Johnson, Harry Shearer
Fotografía Eric Saarinen
Música Mort Lindsey
Intérpretes Dick Haynes, Albert Brooks, Matthew Tobin, J.A. Preston, Joseph Schaffler, Phyllis Quinn, James Ritz, Clifford Einstein, Harry Einstein, Mandy Einstein, Karen Einstein, James L. Brooks, Zeke Manners, Charles Grodin, Frances Lee McCain

El largometraje con que debutó Albert Brooks ha gozado de larga vida como película de culto. Fue concebida en forma de comedia inspirada por un acontecimiento de los medios de comunicación, la serie estadounidense de «televisión verité» *An American Family*, pero ha resultado ser una sátira de alcance todavía mayor cuyo blanco es el fenómeno internacional que ahora se denomina «reality TV».

Brooks amplía el tono mordaz de sus sketches para *Saturday Night Live* y vuelve a interpretar el papel del antipatiquísimo centro de una fábula moderna cómicamente misántropa. Cuando Brooks y su equipo se instalan en el domicilio de una familia «corriente, típica», nada sigue siendo real ni sensato durante mucho tiempo. La seducción del mundo del espectáculo y el atractivo del todopoderoso dólar controlan todo lo que sucede en esta película y dan a la historia su lógica brutal.

Fuera de Estados Unidos, con frecuencia se aclama a Brooks como cineasta idiosincrásico y radical; Stanley Kubrick era uno de sus partidarios más acérrimos. Su estilo sumamente escueto está al servicio de un tipo de comedia del que nadie se salva y es premeditadamente inquietante, casi anti-Woody Allen. Pero aunque Brooks solo hubiese hecho *Como en la vida real*, seguiría teniendo un lugar asegurado en los anales del cine estadounidense alternativo. **AM**

El relevo Peter Yates, 1979

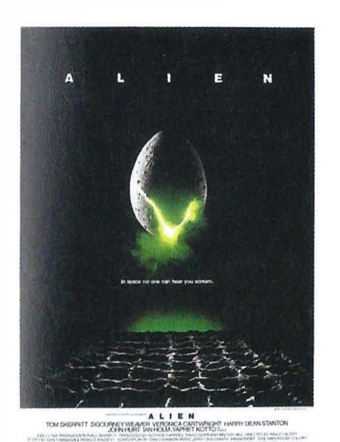
Breaking Away

EE.UU. (Fox), 100 min, color
Idioma inglés
Producción Peter Yates
Guión Steve Tesich
Fotografía Matthew F. Leonetti
Música Patrick Williams
Intérpretes Dennis Christopher, Dennis Quaid, Daniel Stern, Jackie Earle Haley, Barbara Barrie, Paul Dooley, Robyn Douglass, Hart Bochner, Amy Wright, Peter Maloney, John Ashton, Lisa Shure, Jennifer K. Mickel, P. J. Soles, David K. Blasé
Oscar Steve Tesich (guión)
Nominaciones al Oscar Peter Yates (mejor película), Peter Yates (director), Barbara Barrie (actriz de reparto), Patrick Williams (banda sonora)

Algunas de las crónicas más perceptivas de la Norteamérica moderna las han realizado cineastas que gozaban de la ventaja de ser extranjeros. En *El relevo*, el director británico Peter Yates logra ofrecer una visión convincente de cómo funciona el sistema de clases en un país supuestamente sin clases en lo que hubiera podido ser una película normal sobre adolescentes que alcanzan la mayoría de edad.

A primera vista, la película trata simplemente del chiflado por el ciclismo e italianófilo Dave (Dennis Christopher), que se debate entre la lealtad a sus compañeros, que también acaban de terminar sus estudios, sus padres, que son de clase obrera, y la atracción que en él ejerce una estudiante de la universidad que a veces parece dominar su ciudad natal en Indiana. ¿Conquistará a la chica, vencerán él y sus compañeros a los equipos de estudiantes en la carrera ciclista de Little Indy, aprobará los exámenes, o no se presentará siquiera a ellos? Pero, a pesar de la comicidad y la acción, hay también un estudio serio, inteligente y de una sinceridad sorprendente de cómo el dinero, la educación, las perspectivas laborales y las aspiraciones privadas se combinan para dar forma a tu vida y a la persona con quien la compartes.

También habría que mencionar la pericia en la filmación de las secuencias de la carrera de bicicletas (Yates dirigió *Bullitt*, al fin y al cabo), el diálogo animado, la forma «hawksiana» de entretejer la ética y las relaciones, la excelencia de los intérpretes (por ejemplo Paul Dooley en el papel de padre de Dave), y la soberbia utilización de la música. Una gozada. **GA**



GB (Fox, Brandywine), 117 min, color
Idioma inglés
Producción Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ivor Powell
Guión Dan O'Bannon, Ronald Shusett, Walter Hill
Fotografía Derek Vanlint
Música Jerry Goldsmith
Intérpretes Tom Skerrit, Sigourney Weaver, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, John Hurt, Ian Holm, Yaphet Kotto, Bolaji Badejo, Helen Horton
Oscar H. R. Giger, Carlo Rambaldi, Brian Johnson, Nick Allder, Denys Ayling (efectos visuales especiales)
Nominaciones al Oscar Michael Seymour, Leslie Dilley, Roger Christian, Ian Whittaker (dirección artística)

«Forma de vida alienígena. Parece muerta desde hace tiempo. Fosilizada. Es como si sobresaliera del asiento.»

Dallas (Tom Skerrit)

i

El artista conceptual H. R. Giger sufría pesadillas nocturnas, que en cierto modo inspiraron sus diseños.

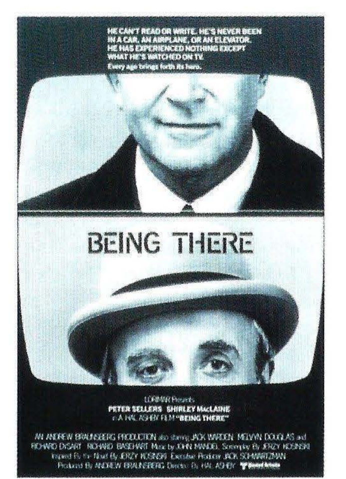
Alien, el octavo pasajero Ridley Scott, 1979
Alien

«En el espacio nadie puede oírte gritar.» La frase era cebo, pero en los cines donde se proyectaba la película se oían gritos que era un contento. Desafiando la «manía» de *La guerra de las galaxias*, Ridley Scott resucitó el género barato de monstruos procedentes del espacio, introdujo en él exquisitos y costosos hallazgos visuales y creó una película de horror y ciencia ficción fascinante, y dirigida a un público adulto.

El guión de Dan O'Bannon está muy en la onda y debe mucho a una ingeniosa y barata película de los años cincuenta titulada *It! The Terror from Beyond Space* y sigue la fórmula basada en la casa de campo misteriosa que se empleó en, por ejemplo, *El gato y el canario* y *Diez negritos*, pero situándola a bordo de una nave espacial y con un «factor asco» mucho más alarmante. La Nostromo es una gigantesca nave espacial de transporte con una tripulación mínima (y poco convencional) bajo el mando del capitán Dallas (Tom Skerrit) y que incluye a la inteligente suboficial Ripley (Sigourney Weaver) y el gato Jones. Respondiendo a una llamada de socorro, descubren una nave alienígena abandonada en la que hay unos extraños huevos. De uno de ellos surge un parásito que se pega al rostro de uno de los tripulantes, Kane (John Hurt), y causa horribles estragos en él. Kane cae al suelo, gritando, durante el desayuno, su pecho revienta y de él surge el extraño ser. Según dicen, el resto del reparto no sabía lo que iba a pasar, por lo que su horror y su repulsión resultan auténticos. Scott logra que el espectador se estremezca y usa de forma tensa y dramática los pasillos tenebrosos mientras la menguante tripulación se dirige hacia las fauces dobles y abiertas de la bestia. Lo que elevó la angustia a la categoría de arte por medio de efectos especiales ganadores de un Oscar es el diseño único y sobrecogedor de la película, así como la dirección artística, que mezcla motivos orgánicos y metálicos, y el ser extraño, (que se ve pocas veces), que fue diseñado por el artista H. R. Giger y posee una belleza terrible a la que confiere una elegancia sorprendente el escultural bailarín masai Bolaji Badejo.

Weaver se convirtió en estrella e icono gracias al papel de la valerosa superviviente, Ripley, que planta cara vestida someramente con una camiseta y unas bragas. La dirección de todas las partes subsiguientes se encomendó a directores que tenían mucha fama por sus estilos visuales: James Cameron, David Fincher y Jean-Pierre Jeunet. **AE**





EE.UU./GB/República Federal de Alemania/ Japón (BSB, CIP, Enigma, Fujisankei, Lorimar, NatWest, Northstar), 130 min, tecnicolor
Idioma inglés, ruso
Producción Andrew Braunsberg
Guión Jerzy Kosinski, basado en su novela
Fotografía Caleb Deschanel
Música Johnny Mandel
Intérpretes Peter Sellers, Shirley MacLaine, Melvyn Douglas, Jack Warden, Richard A. Dysart, Richard Basehart, Ruth Attaway, David Clennon, Fran Brill, Denise DuBarry, Oteil Burbridge, Ravenell Keller, Brian Corrigan, Alfredine P. Brown, Donald Jacob
Oscar Melvyn Douglas (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Peter Sellers (actor)
Festival de Cannes Hal Ashby (nominación a la Palma de Oro)

«Admiro su buen sentido. Eso es precisamente lo que nos falta en Capitol Hill.»

Presidente «Bobby» (Jack Warden)

i

Peter Sellers escogió un estilo vocal deliberadamente neutro para transmitir la personalidad de Chance.

Bienvenido, Míster Chance Hal Ashby, 1979

Being There

Aunque no fue realmente la última película protagonizada por Peter Sellers —la última fue la menos recordada *El diabólico plan del Dr. Fu-Manchú*—, todo el mundo está de acuerdo en que *Bienvenido, Míster Chance* fue el canto del cisne de la carrera de este carismático actor británico de origen judío.

Basada en la novela publicada en 1971 y escrita por Jerzy Kosinski (autor tambien del guión), fue un trabajo que Sellers realizó con amor, puesto que estaba obsesionado con el protagonista del libro, el sencillo jardinero Chance.

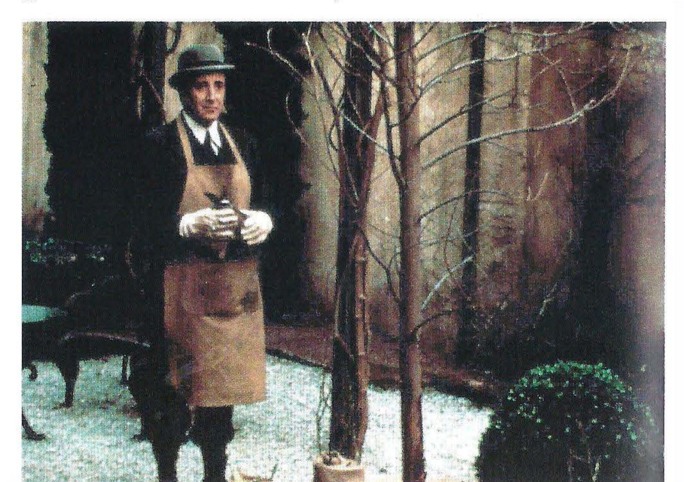
La historia resulta ciertamente elemental, lo cual no deja de ser pertinente: después de morir su acaudalado patrón, Chauncey Gardiner, el casi retrasado mental Chance (Sellers) es confundido con el adinerado difunto. Recogido por el senador Benjamin Rand (Melvyn Douglas) y su esposa (Shirley Maclaine), cada una de sus afirmaciones se recibe como un profundo comentario sobre el estado de la existencia humana.

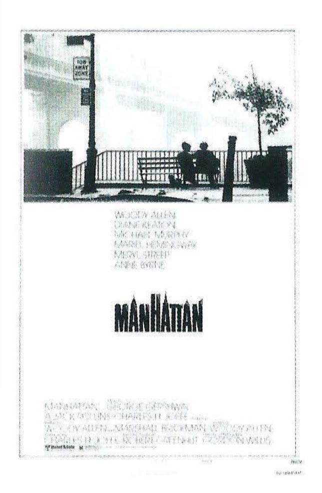
Después de una serie de acontecimientos que ciertamente rozan lo inverosímil, parece que Chance está a punto de convertirse en presidente de Estados Unidos cuando desaparece de una forma propiamente parecida a Cristo.

Con una dirección de ritmo muy cuidado a cargo de Hal Ashby, que da a la filmación un tono suave y sereno del principio al fin y con una soberbia interpretación de Sellers, la película funciona a las mil maravillas. Esto se debe también a su a menudo hilarante guión, que recurre constantemente a los malentendidos verbales.

Sellers, que en cierta ocasión manifestó «No tengo ni pizca de personalidad. Soy un camaleón. Cuando no estoy interpretando un papel, no soy nadie», aporta una pasividad maravillosa al personaje, que es el polo opuesto de sus frenéticas creaciones cómicas.

Después de buscar durante mucho tiempo una voz que fuera apropiada para el personaje de Chance, Sellers la encontró en la forma cauta y monótona de hablar de otro gran cómico británico, Stan Laurel *(El Flaco)*, miembro del famoso dúo «El gordo y el Flaco», que gozó de gran éxito en las décadas de 1920 y 1930. **KK**





EE.UU. (Rollins & Joffe), 96 min, b/n
Idioma inglés
Producción Charles H. Joffe
Guión Woody Allen, Marshall Brickman
Fotografía Gordon Willis
Música George Gershwin
Intérpretes Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, Anne Byrne, Karen Ludwig, Michael O'Donoghue, Victor Truro, Tisa Farrow, Helen Hanft, Bella Abzug, Gary Weis, Kenny Vance, Charles Levin
Nominaciones al Oscar Woody Allen, Marshall Brickman (guión), Mariel Hemingway (actriz de reparto)

«No, no he leído el artículo de las masas sin rostro de China. Estaba hojeando los anuncios de lencería.»

Isaac Davis (Woody Allen)

i

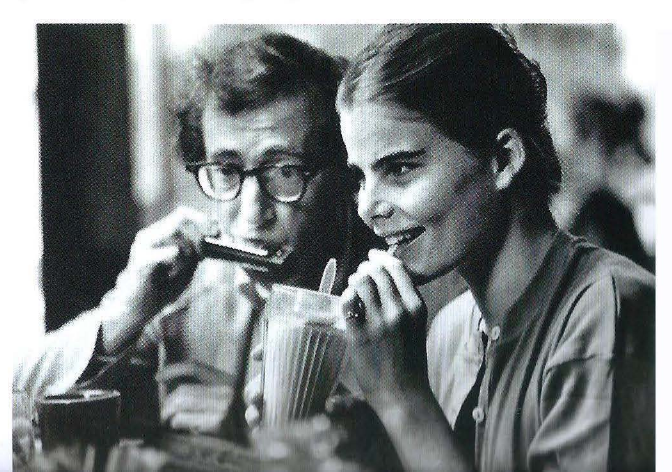
Mariel Hemingway, nieta del famoso escritor, solo tenía dieciséis años cuando rodó *Manhattan*.

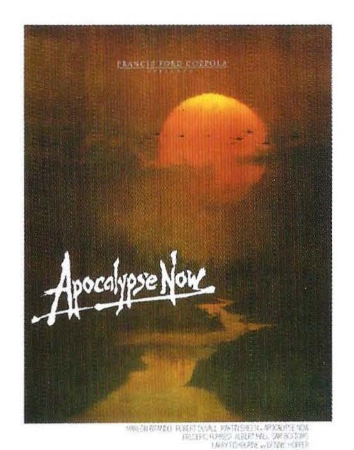
Manhattan Woody Allen, 1979

«Capítulo uno. Adoraba la ciudad de Nueva York. Lo idolatraba todo de forma desproporcionada.» Satírica y preciosa, *Manhattan* es el embelesado apogeo de la historia de amor que Woody Allen vive en la pantalla con Nueva York, e incluso empieza como una expresiva tarjeta del Día de los Enamorados, con un afectuoso montaje de imágenes de la ciudad de los rascacielos. Su película de 1977 *Annie Hall* ganó los principales premios, pero esta continuación agridulce (escrita también por Allen y Marshall Brickman) posee un equilibrio perfecto entre el ingenio sardónico y magnífico y las heridas certeras. Isaac Davis, el romántico e intelectual autor de comedias que encarna Allen, se lleva un disgusto con la pretenciosa Mary Wilke (Diane Keaton), joven blanca, anglosajona y protestante, y corre a refugiarse en la deliciosa y excelente, aunque preocupante joven Tracy (Mariel Hemingway), a quien él a su vez hará sufrir.

Manhattan tiene algunos de los mismos elementos de *Annie Hall* que han pasado a considerarse característicos de Woody. Están los protagonistas que dependen del psicoanálisis («Ha hecho un gran trabajo contigo, sabes... tu autoestima está un poco por debajo de la de Kafka») y la relación de confidencias y bromas con un amigo. Entre las satisfacciones que distinguen *Manhattan* está uno de los primeros papeles que interpretó Meryl Streep (el de Jill, la hostil ex esposa de Ike), los grandes planos llenos de ambiente como la escena en que Allen y Keaton están sentados en un banco al amanecer debajo del puente de la calle Cincuenta y Dos (la imagen utilizada para el cartel) o las composiciones en su cita en el planetario, la luminosa fotografía en blanco y negro y pantalla ancha a cargo de Gordon Willis, y una partitura de George Gershwin.

Hay un momento especialmente revelador y estupendo al final de la película cuando Woody/Ike dice en un monólogo que los habitantes de Manhattan crean neurosis para sí mismos con el fin de evitar «problemas más insolubles y aterradores sobre el universo» y se anima (al tiempo que anima al espectador) haciendo una lista cautivadora de personas y cosas —encabezada por Groucho Marx, los deportes, la música, la literatura, el arte, la comida y, huelga decirlo, las películas— que hacen que la vida valga la pena. **AE**





EE.UU. (Omni, Zoetrope), 153 min, tecnicolor
Idioma inglés, francés, vietnamita, jemer
Producción Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos, Tom Sternberg.
Guión John Milius, Francis Ford Coppola, basado en la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad
Fotografía Vittorio Storaro
Música Carmine Coppola, Francis Ford Coppola, Mickey Hart, The Doors, Wagner
Intérpretes Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest, Albert Hall, Sam Bottoms, Laurence Fishburne, Dennis Hopper, G. D. Spradlin, Harrison Ford, Jerry Ziesmer, Scott Glenn, Bo Byers, James Keane, Kerry Rossall
Oscar Francis Ford Coppola, Fred Roos, Gray Frederickson, Tom Sternberg (mejor película), Francis Ford Coppola (director), John Milius, Francis Ford Coppola (guión), Vittorio Storaro (fotografía), Walter Murch, Mark Berger, Richard Beggs, Nathan Boxer (sonido)
Nominaciones al Oscar Robert Duvall (actor de reparto), Dean Tavoularis, Angelo P. Graham, George R. Nelson (dirección artística), Richard Marks, Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtman (montaje)
Festival de Cannes Francis Ford Coppola (premio FIPRESCI, palma de Oro, junto con *El tambor de hojalata*)

i

El sonido de los helicópteros fue sintetizado para poder mezclarlo con la música en algunas secuencias.

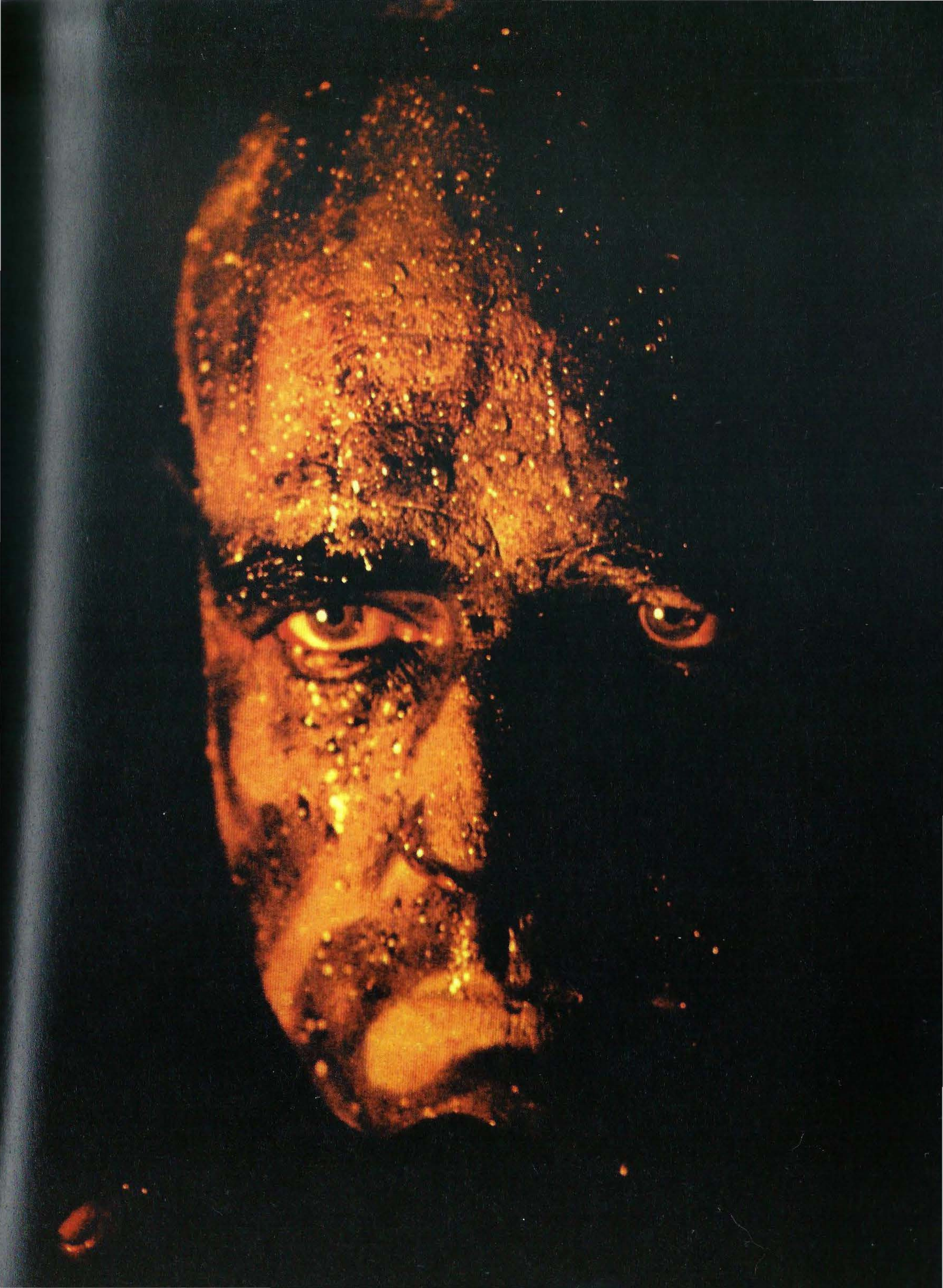
Apocalypse Now Francis Ford Coppola, 1979

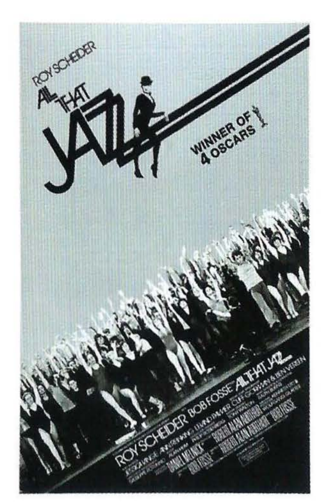
«¡El horror! ¡El horror!» Durante la guerra de Vietnam, el capitán Willard (Martin Sheen) recibe la orden de encontrar y «eliminar con el máximo perjuicio» a un comandante renegado de las fuerzas especiales, el coronel Kurtz (Marlon Brando). El viaje de Willard es en apariencia una aventura de acción, pero de forma igualmente obvia es también una alegoría de la locura de la guerra y un viaje de autodescubrimiento. Finalmente, cuando Brando hace su aparición, la película se convierte en una búsqueda filosófica de una solución de los misterios insolubles de la locura y la maldad.

La epopeya de Francis Coppola fue idea de un guionista belicoso y pro guerra, John Milius, en colaboración con George Lucas, colega de Coppola en la Zoetrope, contrario a la guerra y liberal (en un principio Lucas debía dirigir la película), basada libremente en una novela de Joseph Conrad publicada en 1902, *Heart of Darkness* (*El corazón de las tinieblas*), adaptada a la guerra de Vietnam. La otra inspiración principal fue la Odisea, de Homero, lo que empujó a Coppola en un momento de frivolidad a decir que el título de su película era «The Idiocy» (La idiotez). Las dificultades del rodaje son legendarias.

Cine con defectos pero asombroso, las grandes escenas son inolvidables. *Apocalypse Now* empieza (mientras se oye «The End» [El fin], la canción de los Doors) con un montaje electrizante en el que los demonios del quebrantado y debilitado Willard se apoderan de él en una habitación de hotel en Saigón. Su narración, que es indispensable y se presta mucho a los comentarios, fue escrita cuando ya se estaba montando la película por Michael Herr, cuyos reportajes sobre Vietnam en «Dispatches» (Despachos) habían sido una de las fuentes de inspiración de Milius. Navegando río arriba en una patrullera, Willard y la tripulación se encuentran con su escolta, la Caballería Aérea, que está bajo el mando de uno de los grandes y temibles chiflados del cine, el coronel Kilgore alias «Me gusta el olor del napalm por la mañana», surfista demente y carismático que lleva un sombrero Stetson y ordena un ataque al amanecer contra un pueblo de la zona que está en poder del Vietcong, la proeza de la película. La unidad despega al salir el sol mientras el corneta toca la tradicional llamada a la carga de caballería. Kilgore hace sonar a toda pastilla «La cabalgata de las Walquirias», de Wagner, desde su helicóptero y sirve «Muerte desde arriba» en surtidores de humo y fuego. La escena concluye con el notorio panegírico que Kilgore dedica a la gasolina gelificada: «Olía a... victoria». No es más que el primero de varios encuentros surreales, de pesadilla, de rock and roll flipado, que evocan gráficamente fatales choques de culturas y las psicosis de la guerra y conducen a las «Puertas del Infierno», combate en la última avanzada antes de llegar a Camboya y escenario de un frenesí que parece formar parte de un viaje provocado por el ácido, un frenesí de bengalas, gritos y disparos.

En el otro lado esperan cabezas cercenadas y los miasmas que envuelven el recinto de Kurtz. Aún más horrible es lo que también espera al incoherente reportero gráfico (Dennis Hopper) y el delirante Brando, cuyo asesinato se intercala con el sacrificio de un buey, antes de que Coppola se rinda a un final que desconcierta por su ambigüedad. El horror esencial de este viaje hipnótico, sin embargo, estriba en la exactitud con que, según dicen, captó la realidad de lo que sucedía en 'Nam. **AE**





Empieza el espectáculo Bob Fosse, 1979

All That Jazz

EE.UU. (Fox, Columbia), 123 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Alan Aurthur
Guión Robert Alan Aurthur, Bob Fosse
Fotografía Giuseppe Rotunno
Música Ralph Burns, Peter Allen, Barry Mann, Mike Stoller, Antonio Vivaldi
Intérpretes Roy Scheider, Jessica Lange, Ann Reinking, Leland Palmer, Cliff Gorman, Ben Vereen, Erzsebet Foldi, Michael Tolan, Max Wright, William LeMassena, Irene Kane, Deborah Geffner, Kathryn Doby, Anthony Holland, Robert Hitt
Oscar Philip Rosenberg, Tony Walton, Edward Stewart, Gary J. Brink (dirección artística), Albert Wolsky (vestuario), Alan Heim (montaje), Ralph Burns (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Robert Alan Aurthur (mejor película), Bob Fosse (director), Robert Alan Aurthur, Bob Fosse (guión), Roy Scheider (actor), Giuseppe Rotunno (fotografía)
Festival de Cannes Bob Fosse (Palma de Oro, junto a Kagemusha)

¡Empieza el espectáculo, señoras y señores!» Este musical fascinante, imaginativo, e íntimamente autobiográfico es un *Fellini ocho y medio* estadounidense, un testamento sincero de Bob Fosse, el dotado bailarín, brillante coreógrafo, ganador de múltiples premios Tony y director galardonado con el Oscar por *Cabaret*. El drama de baile asombrosamente franco de Fosse presenta como alter ego de Fosse a Roy Scheider, que fue nominado al Oscar y encarna al coreógrafo-director Joe Gideon, fumador empedernido, mujeriego y tragapastillas. Demasiado ocupado ensayando su nuevo y muy erótico espectáculo, intimidando a sus patrocinadores y persiguiendo coristas de piernas preciosas para tomarse en serio los preocupantes dolores que siente en el pecho, Joe se está muriendo y pasa revista a sus fracasos personales, sus triunfos profesionales y los grandes momentos del mundo del espectáculo. El filme emplea un ingenio salvaje al describir la vida entre bastidores y emociona por lo bien que transmite la excitación obsesiva y devoradora de los que se entregan apasionadamente a su trabajo.

Bailes sensacionales con el característico y animado sello de Fosse y pasmosos números espectaculares puntúan las reminiscencias confesionales de la arrogante y satírica eminencia teatral. Vemos escenas retrospectivas de sus raíces en las sórdidas variedades, y la opinión que le merecen las mujeres a las que ha amado, explotado y abandonado en su vida (una de ellas basada en la tercera esposa de Fosse, Gwen Vernon, y otra interpretada por su protegida y luego compañera Anne Reinking), opinión que no refleja remordimiento.

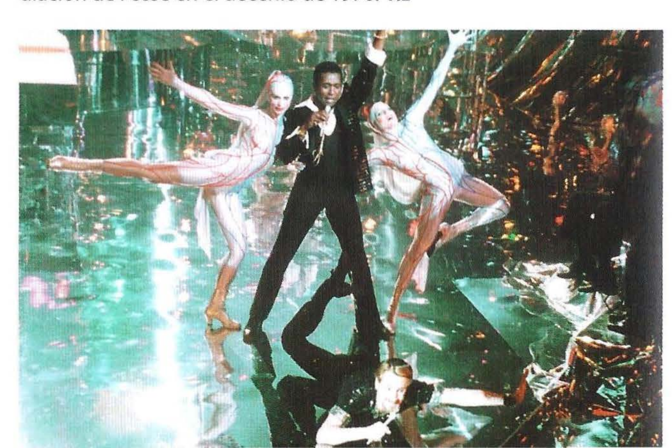
Estructurada y montada audazmente, *Empieza el espectáculo*, que ganó cuatro merecidos Oscars, y *Cabaret* son los dos mejores dramas musicales de un período de treinta años. Este epitafio en celuloide se rodó casi un decenio antes de su muerte real. Fosse falleció súbita e inevitablemente de un ataque al corazón en 1987, cuando acababa de estrenarse en Broadway la reposición de su éxito de 1960 *Noches en la ciudad* (cuya versión cinematográfica había sido también su primer largometraje como director). Su legado se hizo sentir en 2002 en otra ganadora del Oscar, *Chicago*, viejo musical de Kander y Ebb convertido en la sombría y a la vez bulliciosa danza macabra que conocemos por mediación de Fosse en el decenio de 1970. **AE**

«A veces no sé dónde termina la patraña y empieza la verdad.»

Joe Gideon (Roy Scheider)

i

Ann Reinking tuvo que hacer varias pruebas antes de ser escogida como Kate Jagger, personaje basado en parte en ella misma.



The Muppet Movie James Frawley, 1979

EE.UU./GB (Henson, ITC), 97 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Jim Henson
Guión Jack Burns, Jerry Juhl
Fotografía Isidore Mankofsky
Música Kenny Ascher, Paul Williams
Intérpretes Jim Henson, Frank Oz, Dave Goelz, Jerry Nelson, Richard Hunt, Charles Durning, Austin Pendleton, Scott Walker, Edgar Bergen, Milton Berle, Mel Brooks, James Coburn, Dom DeLuise, Elliott Gould, Bob Hope
Nominaciones al Oscar Paul Williams, Kenny Ascher (banda sonora), Paul Williams, Kenny Ascher (canción)

¿Cuándo una «película de carretera» no es una «película de carretera»? Cuando quien viaja por la carretera es un grupo de muñecos o, más exactamente, de Muppets o Teleñecos, la creación de Jim Henson, cuyo buen ojo para lo absurdo revolucionó los programas infantiles. Aunque colocar «estrellas» como la Rana Kermit, el Oso Fozzy, el Perro Ralph y Miss Piggy en el mundo real (sacándolos del plató de «The Muppet Show» [Los Teleñecos]) les roba parte de su magia, *The Muppet Movie* conserva la suficiente para todos. Y, por supuesto, también conserva lo absurdo, porque los Muppets no siempre se ajustan a las leyes de la lógica, y mucho menos de la física.

Kermit es una rana del campo que se va a Hollywod con el propósito de triunfar y por el camino recoge a una variopinta pandilla de compañeros, vence diversos obstáculos y logra burlar a un malo que quiere explotarla como mascota de su cadena de restaurantes El Anca de Rana. Pero el argumento ocupa un lugar muy secundario en relación con las canciones y la participación de numerosas celebridades (algunas de ellas Muppets también), cuya culminación es un encuentro con Orson Welles. La música es pegadiza, las voces (a cargo de Henson, Frank Oz y otros por el estilo) son expresivas y todo en conjunto proporciona mucha diversión alocada. **JKI**

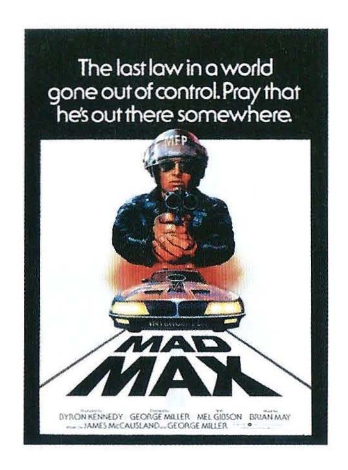
Cristo se paró en Éboli Francesco Rosi, 1979
Cristo si è fermato a Eboli

Italia (RAI-Radiotelevisione Italiana-TV2, Vides Cinematografica) 150 min, color
Producción Nicola Carraro, Franco Cristaldi
Guión Francesco Rosi, Tonino Guerra, Raffaele La Caprina, basado en una novela de Carlo Levi
Fotografía Pasqualino De Santis
Música Piero Piccioni
Intérpretes Gian Maria Volonté, Paolo Bonacelli, Alain Cuny, Lea Massari, Irene Papas, François Simon, Luigi Infantino, Antonio Allocca, Enzo Vitale

La adaptación de la novela autobiográfica de Carlo Levi por parte de Francesco Rosi es un drama señorial y pintoresco que capta las cadencias de la vida pastoril en una pequeña localidad rural del sur de Italia a mediados de la década de 1930. Las actividades antifascistas de Levi provocaron su destierro de la región de Lucania, actual Basilicata. El título del filme procede de la creencia local de que «Cristo paró brevemente aquí, en Éboli», sugiriendo que, pese a la lejanía de la región, también el cristianismo recaló en la zona. Sus gentes están tan alejadas de la realidad de su país que ignoran las turbulencias que están desgarrando Italia, un país abocado a la guerra.

La ciudad en la que reside Levi no tiene un centro comercial. La comida es escasa, y la vida, reducida al trabajo del barbecho, es dura. Conforme los días se convierten en meses, Levi va integrándose en la pequeña comunidad, estableciendo una modesta consulta médica que se enfrenta a siglos de superstición, pero que los lugareños agradecen. El mundo exterior, no obstante, va adentrándose poco a poco en la población conforme la influencia del régimen de Mussolini va dejándose sentir.

Pese a la inexpresiva interpretación de Gian Maria Volonté (nada parece mover al actor más allá de una glacial expresión de descontento), la película de Rosi deja traslucir el abismo político, cultural y económico entre la riqueza del Norte y las penurias del Sur. Sus personajes están revestidos de una dignidad que revela la admiración de Levi por la capacidad de supervivencia en una tierra tan bella como árida. **IHS**



1979

Australia (Crossroads, Kennedy Miller), 93 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Byron Kennedy
Guión James McCausland, George Miller
Fotografía David Eggby
Música Brian May
Intérpretes Mel Gibson, Joanne Samuel, Hugh Keays-Byrne, Steve Bisley, Tim Burns, Roger Ward, Lisa Aldenhoven, David Bracks, Bertrand Cadart, David Cameron, Robina Chaffey, Stephen Clark, Mathew Constantine, Jerry Day, Reg Evans

«Tengo miedo, Fif... Mira, allí, en esa carretera, soy uno de ellos, un psicótico terminal...»

Max Rockatansky (Mel Gibson)

El director, George Miller, recaudó fondos para la película trabajando como médico de urgencias.

Mad Max: Salvajes de autopista George Miller, 1979

Mad Max

Aunque la película de 1981 *The Road Warrior* (*Mad Max 2/El guerrero de la carretera*) —el segundo episodio de la «trilogía» postapocalíptica del guionista/director George Miller (la siguiente fue *Mad Max Beyond Thunderdome* [*Mad Max: Más allá de la cúpula del trueno*]) y se está preparando una cuarta película— tiende a recibir la mayor parte de los elogios de la crítica, la pasmosa *Mad Max*, estrenada dos años antes, fue donde empezó todo. Porque resultó ser aquí donde Miller llevó por primera vez a la pantalla su infernal visión de una Australia estéril y dominada por las bandas, con la ayuda de un joven actor novel llamado Mel Gibson.

Gibson tenía solo 23 años cuando obtuvo el papel de Max Rockatansky (cuenta la leyenda que se presentó a una prueba un día después de sostener una pelea en un bar y su rostro lleno de morados se quedó grabado en la mente del director de reparto) y era tan desconocido que cuando *Mad Max* se estrenó en Estados Unidos ni siquiera aparecía en los trailers de preestreno, que se concentraban en las explosiones y los choques de automóviles. Ahora vemos, por supuesto, que el antihéroe vestido con una chaqueta de cuero que encarna Gibson es un elemento esencial de la película.

En una desolada Australia futura, Rockatansky es un motorista de la policía que trata de preservar el orden en una sociedad que se desintegra rápidamente. Las bandas circulan a gran velocidad por las carreteras abandonadas, violando y saqueando a su antojo, y uno de estos grupos aparece ante la puerta de la esposa y el hijo de Max y los asesina. Max decide vengarse y así empieza una violenta cadena de espectaculares choques de automóviles, peleas brutales y acción incesante.

Hacer la película costó tan solo 400.000 dólares —el presupuesto era tan reducido que se dice que Miller utilizó su propio coche para una escerna de choque—, pero recaudó más de 100 millones de dólares, lo cual hizo de ella una de las más rentables de todos los tiempos. *Mad Max* se convirtió merecidamente en un éxito de culto en todo el mundo y sigue siendo una notable, sombría y memorable obra cinematográfica. **JB**





El tambor de hojalata Volker Schlöndorff, 1979
Die Blechtrommel

República Federal de Alemania/Francia/Polonia/Yugoslavia (Argos, Artémis, Bioskop, Film Polski, Franz Seitz, GGB-14, Hallelujah, Jadran), 142 min, eastmancolor
Idioma alemán, polaco, ruso
Producción Anatole Dauman, Franz Seitz
Guión Jean-Claude Carrière, Günter Grass, Franz Seitz, Volker Schlöndorff, basado en la novela de Günter Grass
Fotografía Igor Luther
Música Lothar Brühne, Maurice Jarre, Friedrich Meyer
Intérpretes Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Katharina Thalbach, Daniel Olbrychski, Tina Engel, Berta Drews, Roland Teubner, Tadeusz Kunikowski, Andréa Ferréol, Heinz Bennent, Ilse Pagé, Werner Rehm, Käte Jaenicke, Helmut Brasch
Oscar República Federal de Alemania (mejor película de habla no inglesa)

i

Entre 1997 y 2001, *El tambor de hojalata* fue prohibida en Oklahoma por violar las leyes antiobscenidad.

Alegoría sobre el infantilismo, *El tambor de hojalata*, de Volker Schlöndorff, se narra desde el punto de vista de Oskar Metzerath (David Bennent), un niño alemán que es espectador de la historia. Omnisciente antes de nacer, su vida se convierte en marco para juzgar el comportamiento de los adultos, especialmente en relación con la conflictiva y obsesiva sexualidad. Cuando le regalan un tambor de hojalata al cumplir tres años, Oskar se niega a seguir creciendo físicamente a medida que se hace mayor. Después de observar el auge del nazismo, golpea su tambor y lanza unos alaridos capaces de romper cristales siempre que siente la llamada de la líbido o sufre una decepción. Gradualmente, y a pesar de todo, el tamaño de Oskar se reduce a poco más que un monstruo de feria, al tiempo que sugiere la falta de conciencia moral entre las personas que apoyaron al Tercer Reich.

En toda la película el espectador se sobresalta y se siente confundido. Un número de circo a cargo de enanos se transforma en los titulares de la vida nocturna en París. Una concentración nazi se transforma en «El Danubio azul». Lo más turbador es que Oskar, el adolescente atrapado en el cuerpo de un niño que encarna Bennent, de 12 años, hace el amor con su criada convertida en madrastra y posiblemente engendra a su hijo/hermano.

El tambor de hojalata, que ha causado sensación desde que se estrenó, es una fantasía esplendorosa que termina en un giro inesperado. **GC-Q**

Un loco anda suelto Carl Reiner, 1979
The Jerk

EE.UU. (Aspen), 94 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción William E. McEuen, David V. Picker
Guión Steve Martin, Carl Gottlieb, Michael Elias
Fotografía Victor J. Kemper
Música Jack Elliott
Intérpretes Steve Martin, Bernadette Peters, Catlin Adams, Mabel King, Richard Ward, Dick Anthony Williams, Bill Macy, Dick O'Neill, Maurice Evans, Helena Carroll, Ren Woods, Pepe Serna, Sonny Terry, Brownie McGhee, Jackie Mason

Aunque en gran parte fue incomprendida al estrenarse, la comedia gloriosamente tonta que Carl Reiner hizo en 1979 resultó el tercer gran éxito de taquilla de aquel año. Fue el largometraje con que debutó el comediante y guionista Steve Martin y su concepto de un idiota que vive su sueño a pesar de las apariencias se adelantó mucho a su tiempo. Años después, los estereotipos excesivos fueron la espina dorsal de las comedias con las que triunfaron los hermanos Farrelly, que actualizaron a Martin solo con sus características referencias obscenas y sexuales para un público que en el decenio de 1990 era menos propenso a escandalizarse.

El protagonista de *The Jerk*, Navin R. Johnson (Martin), un tipo de pelo blanco, delgado y pálido, fue «criado como un niño negro y pobre». Navin fue abandonado cuando era un bebé y adoptado por una familia negra que tenía amor para dar. El ingenuo recibe una fuerte impresión al enterarse de que no es hijo biológico de los Johnson y se marcha a Saint Louis en busca de su destino. El viaje resulta afortunado y lleva al crédulo pero despreocupado memo a la fama, la fortuna y el amor. La muchacha callada y bonita, Bernadette Peters, a la sazón vinculada románticamente a Martin, es un buen complemento de las habilidades de comediante del protagonista. *The Jerk* fue objeto de un remake y un episodio «piloto» de una serie para la televisión, aunque el éxito no sonrió a ninguno de los dos. Las esperanzas eran grandes, pero resultaron vanas, porque en la siguiente ocasión en que Martin y Peters formaron pareja en una película fue en la gravemente inoportuna *Dinero caído del cielo* (1981). **KK**

Kramer contra Kramer Robert Benton, 1979
Kramer vs. Kramer

EE.UU. (Columbia), 105 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Stanley R. Jaffe
Guión Robert Benton, basado en la novela de Avery Corman
Fotografía Néstor Almendros
Música Herb Harris, John Kander
Intérpretes Dustin Hoffman, Meryl Streep, Jane Alexander, Justin Henry, Howard Duff, George Coe, JoBeth Williams, Bill Moor, Howland Chamberlain, Jack Ramage, Jess Osuna, Nicholas Hormann, Ellen Parker, Shelby Brammer, Carol Nadell
Oscar Stanley R. Jaffe (mejor película), Robert Benton (director), Robert Benton (guión), Dustin Hoffman (actor), Meryl Streep (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Justin Henry (actor de reparto), Jane Alexander (actriz de reparto), Néstor Almendros (fotografía), Gerald B. Greenberg (montaje)

El decenio de 1970 empezó con el anticuado dramón de Arthur Hiller *Love Story*, pero terminó con este dramón muy moderno de Robert Benton. Cuando Joanna Kramer (Meryl Streep) se da cuenta de que su matrimonio con Ted (Dustin Hoffman) no funciona, le abandona y Ted tiene que hacerse cargo del hijo de corta edad de la pareja, Billy (buena interpretación de Justin Henry, que logra no resultar demasiado «cuco»). Ted, que antes era un papá que trabajaba y aportaba más dinero que tiempo y emoción a la relación con su hijo, tiene que aprender sobre la marcha a cuidarlo y educarlo él solo. Por supuesto, como en la vida cinematográfica nada sale bien del todo, justo cuando Ted empieza a cogerle el tranquillo al asunto se presenta Joanna y le hace saber que piensa recurrir a los tribunales para obtener la custodia del pequeño.

Tanto Hoffman como Streep llevan a cabo interpretaciones convincentes y naturales (ganaron el Oscar al mejor actor y a la mejor actriz secundaria, respectivamente, y la cinta fue premiada con el Oscar a la mejor película), especialmente en las tensas escenas ante el tribunal, a la vez que el director, Benton, se muestra comedido en los momentos de vinculación emocional entre Ted y su hijo. La película es un examen fascinante y conmovedor de las verdaderas consecuencias de la separación y el divorcio tanto para los padres como para los hijos. **JB**

Gente corriente Robert Redford, 1980

Ordinary People

EE.UU. (Paramount, Wildwood), 124 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Ronald L. Schwary
Guión Alvin Sargent, basado en la novela de Judith Guest
Fotografía John Bailey
Música Marvin Hamlisch
Intérpretes Donald Sutherland, Mary Tyler Moore, Judd Hirsch, Timothy Hutton, M. Emmet Walsh, Elizabeth McGovern, Dinah Manoff, Fredric Lehne, James Sikking, Basil Hoffman, Scott Doebler, Quinn K. Redeker, Mariclare Costello, Meg Mundy, Elizabeth Hubbard
Oscar Ronald L. Schwary (mejor película), Robert Redford (director), Alvin Sargent (guión), Timothy Hutton (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Mary Tyler Moore (actriz), Judd Hirsch (actor de reparto)

«¡Íbamos al entierro de nuestro hijo y a ti te preocupaba lo que yo llevaba en los pies!» Sigue indignando a algunos que la realización estupendamente construida con la que debutó Robert Redford como director venciera a *Toro salvaje*, de Martin Scorsese, en los premios de la Academia y se hiciera con dos Oscars, a la mejor película y a la dirección. Otros Oscars que obtuvo *Gente corriente* fueron el de mejor actor secundario para Timothy Hutton, de 19 años, y el que ganó el guionista, Alvin Sargent, por su sensible e inteligente adaptación de la novela de Judith Guest sobre el efecto que la muerte de un hijo adolescente causa en una familia. La película tuvo más éxito en Estados Unidos que en otros países, lo cual es comprensible, ya que refleja la receptividad de los estadounidenses de los años ochenta al tema de establecer contacto con los sentimientos.

Hutton encarna a un adolescente, Conrad Jarrett, que va a la escuela de enseñanza secundaria y se siente abrumado por la culpa y una depresión suicida desde que su hermano mayor se ahogó en el accidente de navegación a vela del que él salió vivo. No recibe comprensión ni ayuda de su madre, Beth (Mary Tyler Moore), distante y fría, obsesionada con controlarlo todo y preocupada por guardar las apariencias al tiempo que se niega firmemente a reconocer su resentimiento. Su padre, Calvin (Donald Sutherland), hombre próspero y de trato fácil, está preocupado por el chico, pero no sabe cómo hablar con él sobre cosas importantes ni expresar sus propios sentimientos. Es un psiquiatra franco y práctico (Judd Hirsch) quien logra ganarse la confianza de Conrad y alentarle a reconocer su aflicción y su ira profundas. Al final, solo el amor del padre puede salvar al chico cuando contactar con él obliga a tomar una decisión dolorosa.

Enmarcada en un barrio de gente rica en las afueras de Chicago, la serena descripción de la posición social y la holgura privilegiada de los Jarrett hace hincapié en la turbulencia que se esconde debajo de la superficie. Los intérpretes principales están soberbios, en especial Moore, conocida principalmente por sus series de televisión, destacando un debut radiante a cargo de Elizabeth McGovern en el papel de la dulce y torpe novia de Conrad. Las películas de Redford son singularmente estadounidenses y siempre elegantes. Esta primera producción suya, sincera y comedida, es el epítome de su humanismo liberal. **AE**

«Hubiéramos estado bien sin tantos líos. Pero tú sabes gestionarlos.»

Calvin Jarrett (Donald Sutherland)



i

Con diecinueve años, Tim Hutton fue el actor más joven en ganar un Oscar de la Academia al mejor secundario.

El imperio contraataca Irvin Kershner, 1980
Star Wars: Episode V-The Empire Strikes Back

EE.UU. (Lucasfilm Ltd.), 124 min, color
Idioma inglés
Producción Gary Kurtz, George Lucas
Guión George Lucas, Leigh Brackett, Lawrence Kasdan
Fotografía Peter Suschitzky
Música John Williams
Intérpretes Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, Anthony Daniels, David Prowse, Kenny Baker, Peter Mayhew, Frank Oz, Alec Guinness, Jeremy Bulloch, John Hollis, Jack Purvis, Des Webb, Kathryn Mullen
Oscar Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landaker, Peter Sutton (sonido), Brian Johnson, Richard Edlund, Dennis Muren, Bruce Nicholson (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Norman Reynolds, Leslie Dilley, Harry Lange, Alan Tomkins, Michael Ford (dirección artística), John Williams (banda sonora)

«Es un mal momento para la rebelión...» Darth Vader (David Prowse) busca obsesivamente al inexperto héroe Luke Skywalker (Mark Hamill). Luke empieza a descubrir su destino. El pícaro aventurero Hans Solo (Harrison Ford) tiene al cazador de recompensas Boba Fett (Jeremy Bulloch) pisándole los talones. La princesa rebelde Leia (Carrie Fisher) se ha deshecho las trenzas que le cubrían las orejas y ahora lleva el pelo recogido en un moño, y el Imperio del mal tiene una serie nueva de tecnohorrores con los que hacer la vida imposible a los valientes luchadores por la libertad que se encuentran sitiados en una galaxia lejana, muy lejana.

La mejor película en la piedra de toque del cine moderno que debemos a George Lucas es la trilogía original de *La guerra de las galaxias*. Pero esta sensacional continuación del éxito fulminante y fenómeno cultural de 1977 supera a la primera en lo que se refiere a efectos especiales, galardonados con un Oscar. El episodio V tiene más personalidad: florece el romance en el trío principal y aparecen personajes nuevos y sólidos (como el gallardo bribón Lando Calrissian que interpreta Billy Dee Williams), todos ellos sanos y salvos en las manos seguras del director todoterreno Irvin Kershner. La acción es trepidante, desde el espectacular planeta helado Hoth, donde Luke tiene un percance hipotérmico, hasta los rebeldes librando su primera batalla épica en tierra. La batalla conduce al apogeo de máximo suspense en la Ciudad de las Nubes, donde el pasado alcanza a Hans y el archidemonio Vader (al que da voz de forma memorable James Earl Jones) revela a Luke la horrible verdad que hay en el corazón del mito de la guerra de las galaxias. Entre estos asaltos, Luke continúa preparándose como caballero Jedi, experimentando la Fuerza en los pantanos de Dagobah bajo la tutela del extravagante maestro místico Yoda, muñeco de sabio arrugado que mueve con expresividad y exasperación sorprendentes Frank Oz, la «Miss Piggy» de los Teleñecos.

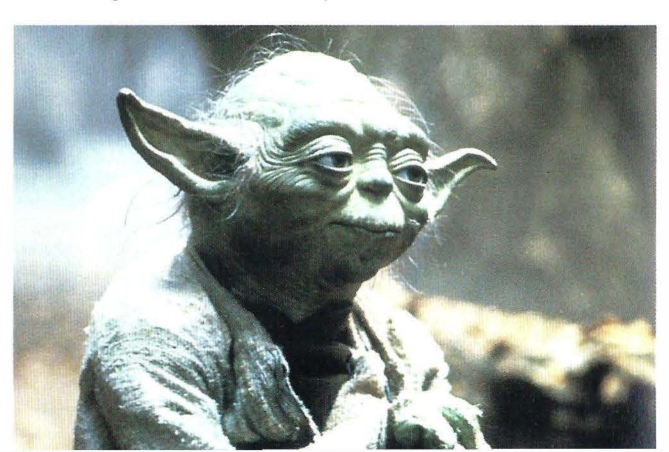
El imperio contraataca contiene todas las frenéticas emociones de los seriales sabatinos del decenio de 1930. El vibrante guión de Leigh Brackett y el admirable principiante Lawrence Kasdan, avanza con un animoso espíritu de diversión romántica. La encantadora interacción cómica de los androides robaescenas C-3PO y R2-D2 y los cada vez más estrafalarios seres alienígenas entusiasmaron al público en todo el mundo. **AE**

«La fuerza está contigo, joven Skywalker, pero todavía no eres un Jedi.»

Darth Vader (David Prowse)

i

El diseño de Stuart Freeborn para Yoda se basó en parte en su propio rostro, y en parte en el de Albert Einstein.



Atlantic City Louis Malle, 1980

EE.UU./Canadá/Francia (Cine-Neighbor, Famous Players, International, Merchant, Paramount, Selta, CFDC), 104 min, color
Idioma inglés
Producción Denis Héroux
Guión John Guare
Fotografía Richard Ciupka
Música Michel Legrand
Intérpretes Burt Lancaster, Susan Sarandon, Kate Reid, Michel Piccoli, Hollis McLaren, Robert Joy, Al Waxman, Robert Goulet, Moses Znaimer, Angus MacInnes, Sean Sullivan, Wallace Shawn, Harvey Atkin, Norma Dell'Agnese, Louis Del Grande
Nominaciones al Oscar Denis Héroux (mejor película), Louis Malle (director), John Guare (guión), Burt Lancaster (actor), Susan Sarandon (actriz)

Maravillosa e inclasificable combinación de «thriller» de gángsters, historia de amor, cuento de hadas tipo la Bella y la Bestia y meditación sobre los cambios que afectan a un centro turístico estadounidense durante medio siglo, la sardónica obra maestra de Louis Malle se centra en el envejecido corredor de apuestas ilegales que encarna Burt Lancaster, romántico parlanchín muy dado a evadirse de las sórdidas circunstancias de su vida actual con recuerdos nostálgicos sobre la época en que era un pez gordo y se codeaba con tipos como Capone, Siegel y otros.

De pronto se le presenta la oportunidad de mejorar su suerte y su autoestima bajo la forma de un hippy irresponsable que trafica con cocaína (Robert Joy) y que casualmente es la ex pareja de una croupier de casino (Susan Sarandon) a la que el viejo admira desde lejos. De nuevo podría tener riqueza y una mujer joven; lo malo es que la cocaína pertenece en realidad a la mafia.

Malle y el guionista John Guare examinan con tacto el abismo entre los sueños y las ilusiones y la realidad, utilizando de forma soberbia las glorias marchitas del parque de atracciones que da título a la película, aumentando el suspense aquí y allá por medio de secuencias de acción muy bien montadas y juntando todos los elementos de la producción, que es ligera como una pluma, con sólidas interpretaciones de todo el reparto. Es Lancaster, sin embargo, quien acaba ganando los laureles en *Atlantic City*, con una de las mejores interpretaciones de su carrera, junto con el J. J. Hunsecker que encarnó en *Chantaje en Broadway*. **GA**

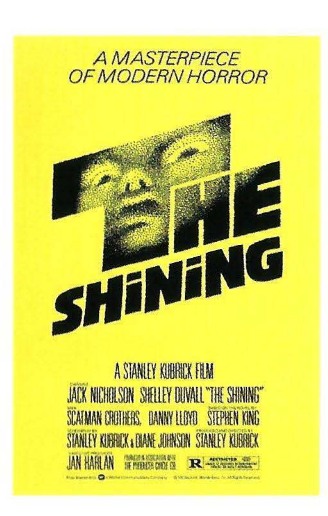
El último metro François Truffaut, 1980
Le dernier métro

Francia (Carrosse, SFP, Sédif, TF1), 128 min, fujicolor
Idioma francés
Producción François Truffaut
Guión Jean-Claude Grumberg, Suzanne Schiffman, François Truffaut
Fotografía Néstor Almendros
Música Georges Delerue
Intérpretes Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Jean Poiret, Heinz Bennent, Andréa Ferréol, Maurice Risch, Paulette Dubost, Jean-Louis Richard, Sabine Haudepin, Jean-Pierre Klein, Renata, Marcel Berbert, Hénia Ziv, László Szabó, Martine Simonet
Nominaciones al Oscar Francia (mejor película en lengua no inglesa)

Son muchas las películas francesas que tratan de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana, pero ninguna tan suntuosa como esta. Es también la película de Truffaut sobre el teatro, el segundo episodio de su trilogía inacabada sobre el mundo del espectáculo, tras su película sobre el cine dentro del cine, *La noche americana* (1973).

Mientras el director judío Lucas Steiner (Heinz Bennent) se esconde en el sótano hasta que termine la guerra, su esposa, Marion (Catherine Deneuve) dirige el teatro y pone en escena una obra con el actor en auge Bernard Granger (Gérard Depardieu). Truffaut se toma algunas libertades con los hechos históricos, pero, a pesar de ello, llena la película de detalles auténticos relativos a la vida cotidiana en la Francia ocupada, desde aplacar a un influyente crítico fascista hasta obtener jamón en el mercado negro. Sobre todo, evoca de forma vívida el ambiente de la época por medio de las canciones, el vestuario y los objetos, y recrea un pintoresco mundillo teatral, al tiempo que se divierte mostrando las concomitancias entre el mundo de la película y la obra de teatro dentro de la película.

Aunque Truffaut hizo dos películas más, *El último metro* continúa siendo su canto del cisne antes de su prematura muerte. El enorme éxito de la película, que tambien se debió en gran parte a la pareja estelar que forman Deneuve y Depardieu, coronó su brillante carrera. **GV**



1980

GB (Hawk, Peregrine, Producers Circle, Warner Bros.), 119 min, color
Idioma inglés
Producción Stanley Kubrick
Guión Stanley Kubrick, Diane Johnson, basado en la novela de Stephen King
Fotografía John Alcott
Música Wendy Carlos, Rachel Elkind
Intérpretes Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel, Anne Jackson, Tony Burton, Lia Beldam, Billie Gibson, Barry Dennen, David Baxt, Manning Redwood, Lisa Burns

«Soñé que te mataba, a ti y a Danny. Y no solo os mataba. Os cortaba a pedacitos. ¡Dios mío! Me estoy volviendo loco.»

Jack Torrance (Jack Nicholson)

i

La escena a poco del final en la que Wendy corre escaleras arriba con un cuchillo fue rodada treinta y cinco veces.

El resplandor Stanley Kubrick, 1980

The Shining

Gracias a la ingeniosa adaptación que hizo Stanley Kubrick de la novela homónima de Stephen King, *El resplandor* no solo trajo fama inquebrantable tanto para el escritor como para el director, sino que también lanzó al actor Jack Nicholson al reino del superestrellato. Su misterioso y espeluznante grito de «¡He aquííííííí a Johnny!» en el *Tonight Show* se ha convertido en una de las escenas más memorables de la historia del cine.

Un alcohólico que se está recuperando, Jack Torrance (Jack Nicholson), lleva a su esposa, Wendy (Shelley Duvall) y a su hijo de corta edad, Danny (Danny Lloyd), a vivir en el desocupado Overlook Hotel, un verdadero palacio en las Rocosas de Colorado, donde ha sido contratado como vigilante de fuera de temporada. A medida que pasan las semanas, cada miembro de la familia experimenta de alguna forma algún aterrador episodio de alucinación.

Danny, el más dotado psíquicamente, es el primero en captar atisbos de los asesinatos sangrientos que ocurrieron en el hotel muchos años antes. Seguidamente, Jack empieza una lenta e inexorable caída en un proceso de locura. Aunque no reconoce conscientemente su experiencia, con cada encuentro su comportamiento se vuelve más imprevisible, violento y ofensivo. Trastornada por el retraimiento de Danny y la conducta irracional de Jack, Wendy es la última pieza en sucumbir. Al final, se da cuenta con dolor de que corre un peligro inminente y, a pesar de encontrarse al borde de la histeria, logra sobrevivir con su hijo.

Como dijo el propio Stephen King, su libro es «solo una historieta sobre el bloqueo mental de un escritor». En colaboración con la novelista Diane Johnson, Kubrick hace mucho hincapié en los temas de comunicación y aislamiento que aparecen en la novela y los refuerza con abundante simbolismo. Estos temas se repiten a lo largo de toda la película, en parte por medio de la capacidad psíquica de «resplandecer» y en parte por medio del aterrador movimiento en espiral de Jack hacia la demencia.

La película es tenebrosa, inquietante y claustrofóbica. Kubrick demuestra su dominio del arte cinematográfico y crea una atmósfera de gran temor. Mediante la selección cuidadosa de los ángulos y ritmos de sus cámaras, nos atrae hacia el miedo.

Al igual que todas las obras maestras, *El resplandor* trasciende su condición de adaptación literaria para convertirse no solamente en una brillante producción de Kubrick —con espectaculares planos aéreos, una utilización pasmosa y simbólica del color y repetidas imágenes de espejos y laberintos, todo ello realzado por una memorable partitura y el inolvidable diseño de producción de Roy Walker—, sino también en un clásico del moderno cine de horror.

Curiosamente, Stephen King no se sintió especialmente satisfecho con la interpretación que hizo Kubrick de su cuento sobre el deterioro de la realidad y el descenso gradual a la locura. En 1997 colaboró con Mick Garris en una miniserie televisiva que sigue su novela original casi al pie de la letra. **RDe**





El hombre elefante David Lynch, 1980

The Elephant Man

GB/EE.UU. (Brooksfilms Ltd), 124 min, b/n
Idioma inglés
Producción Jonathan Sanger
Guión Christopher De Vore, Eric Bergren, David Lynch, basado en los libros *The Elephant Man and Other Reminiscences* de Sir Frederick Treves y *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* de Ashley Montagu
Fotografía Freddie Francis
Música John Morris
Intérpretes Anthony Hopkins, John Hurt, Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller, Freddie Jones, Michael Elphick, Hannah Gordon, Helen Ryan, John Standing, Dexter Fletcher, Lesley Dunlop, Phoebe Nicholls, Pat Gorman, Claire Davenport
Nominaciones al Oscar Jonathan Sanger (mejor película), David Lynch (director), Christopher De Vore, Eric Bergren, David Lynch (guión), John Hurt (actor), Stuart Craig, Robert Cartwright, Hugh Scaife (dirección artística), Patricia Norris (vestuario), Anne V. Coates (montaje), John Morris (banda sonora)

i

El maquillaje de John Hurt fue diseñado directamente a partir de vaciados de la cabeza, el brazo y el pie de Merrick.

El largometraje con el que David Lynch debutó en 1977, *Cabeza borradora*, es una visión pesadillesca de un mundo muy industrializado lleno de fábricas contaminantes, catalizadores de la fobia primordial que el nacimiento causa a Jack Nance. En *El hombre elefante*, Lynch se ocupa de muchos de los mismos temas e imágenes, pero esta vez el resultado es una emotiva afirmación humanista.

Mel Brooks luchó durante años por llevar la verdadera historia de John Merrick —apodado cruelmente el «Hombre Elefante» debido a sus grandes tumores— a la pantalla grande. Luchó con igual empeño por contar con la colaboración de Lynch. El director utiliza una espléndida fotografía en blanco y negro para pantalla ancha y muestra la ciudad de Londres del siglo XIX como un choque feo e incómodo entre las delicadas sensibilidades victorianas y las descarnadas y asquerosas realidades de la revolución industrial.

Rescatado de una atracción de feria por un cirujano bienintencionado (Anthony Hopkins), Merrick (John Hurt) trata de encajar en un mundo cuya primera reacción al ver su cabeza deformada es de horror y repulsión. Merrick, de carácter afable, aprende la etiqueta, pero no consigue vencer los prejuicios y el desagrado que inspira. Hurt encarna a Merrick con sensibilidad y dignidad, debajo de un maquillaje que le hace irreconocible. No menos excelente es Hopkins, que quizá esté explotando a Merrick como fenómeno médico a pesar de sus buenas intenciones iniciales. La película es un triunfo para todos los que intervinieron en su producción, pero sobre todo para Lynch, que se granjeó elogios que le ayudaron a huir del gueto del cine de «arte y ensayo». **JKI**

Uno rojo: división de choque Samuel Fuller, 1980
The Big Red One

EE.UU. (Lorimar Television), 113 min, metrocolor
Idioma inglés, francés, italiano
Producción Gene Corman
Guión Samuel Fuller
Fotografía Adam Greenberg
Música Dana Kaproff
Intérpretes Lee Marvin, Mark Hamill, Robert Carradine, Bobby Di Cicco, Kelly Ward, Stéphane Audran, Siegfried Rauch, Serge Marquand, Charles Macaulay, Alain Doutey, Maurice Marsac, Colin Gilbert, Joseph Clark, Ken Campbell, Doug Werner
Festival de Cannes Samuel Fuller (nominación a la Palma de Oro)

La más ambiciosa película de guerra de la carrera de Sam Fuller, crónica de la Primera División de Infantería en la que él mismo sirvió durante la Segunda Guerra Mundial, *Uno rojo: división de choque* tardó mucho en realizarse. Cuando finalmente se rodó, un remontaje general por parte del estudio y un comentario añadido (a cargo del cineasta Jim McBride) hicieron que no consiguiera ser lo que Fuller había querido, ya que al principio había presentado al estudio una versión de cuatro horas y otra de dos, y ambas fueron rechazadas. Los entusiastas de Fuller no han perdido la esperanza de que una de dichas versiones —o ambas— pueda restaurarse algún día. No obstante, es una epopeya de guerra idiosincrásica y de gran estilo, con maravillosas ideas poéticas, emociones intensas e imágenes inolvidables y ricas en portentos metafísicos.

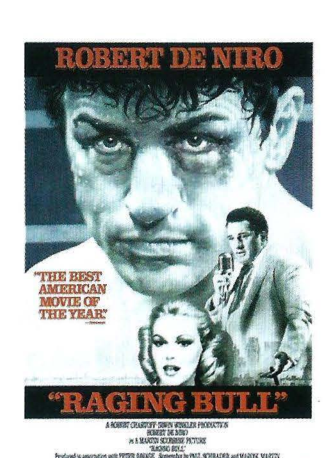
Encabeza el eficaz reparto Lee Marvin (en el papel de sargento adusto y endurecido), con Mark Hamill, Bobby Di Cicco y Robert Carradine (que encarna al soldado que más se parece al propio Fuller). Rebosante de energía y observación, abundan los momentos inolvidables y fascinantes, así como las imágenes inquietantes y surrealistas: un interno de un manicomio apoderándose y utilizando una ametralladora mientras declara su entusiasmo por la guerra; un plano prolongado del reloj de pulsera de un muerto durante el desembarco en Normandía; un soldado que lleva en brazos el cadáver de un niño después de la liberación de uno de los campos de exterminio, secuencia sobrenatural que evoca de forma indeleble al héroe que vuelve al hogar y a un fantasma en *Cuentos de la luna pálida de agosto*, de Kenji Mizoguchi. **JRos**

Loulou Maurice Pialat, 1980

Francia (Action, Gaumont), 110 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Yves Gasser, Klaus Hellwig, Yves Peyrot
Guión Arlette Langmann, Maurice Pialat
Fotografía Pierre-William Glenn, Jacques Loiseleux
Música Philippe Sarde
Intérpretes Isabelle Huppert, Gérard Depardieu, Guy Marchand, Humbert Balsan, Bernard Tronczak, Christian Boucher, Frédérique Cerbonnet, Jacqueline Dufranne, Willy Safar, Agnès Rosier, Patricia Coulet, Jean-Claude Meilland, Patrick Playez, Gérald Garnier, Catherine De Guirchitch
Festival de Cannes Maurice Pialat (nominación a la Palma de Oro)

Este drama innovador de Arlette Langmann y el realista francés Maurice Pialat es una crítica feroz de la sociedad francesa bajo la guisa de un examen sexualmente franco (y posiblemente excitante) de la dinámica de las relaciones.

El guión es sencillo y proporciona un marco para un cuento divagante y un tanto confuso que, a pesar de ello, resulta coherente y del todo verosímil. Nelly (Isabelle Huppert) abandona a su zafio marido (Guy Marchand) por el perezoso y ex presidiario Loulou (Gérard Depardieu, totalmente absorbente como bribón rudo pero sensible). Loulou no quiere trabajar, pero roba. Nelly trabaja, pero va a ver a su ex por diversas razones, muy pocas de la cuales son claras. Aparentemente improvisado, el diálogo sigue pareciendo fresco y real aunque la calidad de la traducción inglesa varía mucho. La idea de que una mujer, como dice sucintamente Nelly «prefiere un vago que jode a un tipo rico que me fastidia», resultó escandalosa para su época. Al cabo de dos decenios, el lenguaje sigue siendo picante y directo, pero más aceptable y divertido. Famosa por su escena de «romper la cama» así como por una toma en la que Huppert desaparece entre dos coches aparcados, *Loulou* es un entretenimiento absorbente, inteligente y muy adulto. **KK**



EE.UU. (Chartoff-Winkler Productions), 129 min, b/n/tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Chartoff, Irwin Winkler
Guión Paul Schrader, Mardik Martin, basado en el libro de Jake La Motta, Joseph Carter, Peter Savage
Fotografía Michael Chapman
Música Pietro Mascagni
Intérpretes Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent, Nicholas Colasanto, Theresa Saldana, Mario Gallo, Frank Adonis, Joseph Bono, Frank Topham, Lori Anne Flax, Charles Scorsese, Don Dunphy, Bill Hanrahan, Rita Bennett
Oscar Robert De Niro (actor), Thelma Schoonmaker (montaje)
Nominaciones al Oscar Irwin Winkler, Robert Chartoff (mejor película), Martin Scorsese (director), Joe Pesci (actor de reparto), Cathy Moriarty (actriz de reparto), Michael Chapman (fotografía), Donald O. Mitchell, Bill Nicholson, David J. Kimball, Les Lazarowitz (sonido)

«Voy a hacerle sufrir. Haré que su madre desee no haberlo tenido.»

Jake La Motta (Robert De Niro)

i

Robert De Niro y Joe Pesci se golpean realmente en la famosa escena de «pégame».

Toro salvaje Martin Scorsese, 1980

Raging Bull

Esta biografía del ex campeón de los pesos medios Jake La Motta fue un proyecto personal para el actor Robert De Niro, y persuadió al director Martin Scorsese y al guionista Paul Schrader, que habían sido sus colaboradores en *Taxi Driver*, a utilizar aquel material intenso y en apariencia poco prometedor.

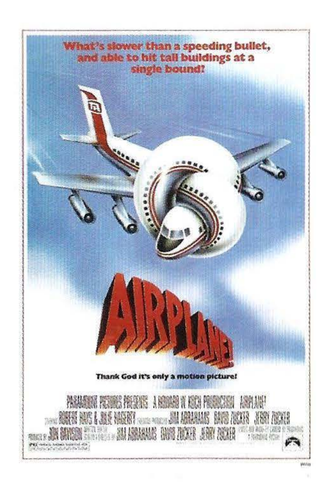
Con las películas de la serie *Rocky* —que irónicamente también fueron producidas por Irvin Winkler y Robert Chartoff— ensalzando al boxeador humilde que sobrevive y triunfa como la saga deportiva más exitosa de todos los tiempos, *Toro salvaje* se atreve a ocuparse del anti-Rocky, un aspirante hambriento que acaba convertido en una vieja gloria de cuerpo hinchado sin que en realidad haya aprendido nada ni encontrado ninguna satisfacción en sus logros.

Después de largos años y muchos reveses, La Motta (De Niro) gana el cinturón de campeón, pero al cabo de unos minutos de tiempo de pantalla le vemos empeñar las joyas y utilizar el dinero como soborno para tratar de librarse de una acusación de inmoralidad. *Toro salvaje* es también una exploración poética y atrevida del alma de un hombre incoherente y violento. En ningún momento excusa sus numerosos y horribles defectos mientras nos enseña el castigo físico y psicológico que recibe e inflige a otros, mostrando la misoginia profundamente arraigada (y la homofobia furibunda) que caracteriza su mundo limitado, el de los italoestadounidenses del Bronx.

El milagro es que De Niro, en un ejemplo modélico de su maestría como actor —complementada por transformaciones físicas a las que se dio mucha publicidad— sea capaz de compenetrarse tanto con La Motta, y nos muestre cómo los celos y la agresividad en el ring tienen consecuencias terribles para él mismo y para su familia. Es una proeza notable y el actor está tan convincente cuando encarna a la ágil máquina de pegar golpes demoledores en los primeros combates como al aparecer convertido en una ruina barriguda y lerda cuando su carrera en el ring acaba y La Motta por fin puede rendirse a su apetito incontrolable de emparedados de pastrami.

Aparte de los extraordinarios combates —alucinaciones en blanco y negro con destellos de los fotógrafos, chorros de fluidos corporales y golpes brutales que el fotógrafo Michael Chapman captó sobre patines—, Scorsese incluye en su película muchas escenas que asustan o conmueven: Joey (Joe Pesci), el hermano de La Motta, abrazando al púgil, que solloza porque se ha visto obligado a dejarse ganar, episodio que hace que el discurso de Budd Shulberg para *La ley del silencio* —«hubiera podido ser un aspirante»— (y que luego forma parte del número de La Motta en el club nocturno) parezca hueco y forzado; La Motta pinchando a su esposa (Cathy Moriarty) a causa de pequeñas infidelidades imaginarias y poniéndose ferozmente insultante; el mal momento en que es encerrado en la cárcel y golpea las paredes de piedra de la celda como si volviera a enfrentarse a Sugar Ray Robinson; el largo número que La Motta interpreta en el club nocturno y en el que trata de utilizar las palabras tan malévolamente como antes usaba los puños repitiendo un latiguillo desesperado: «Esto es espectáculo». **KN**


EVERLAST



EE.UU. (Paramount), 88 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Jon Davison, Howard W. Koch Jr.
Guión Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker
Fotografía Joseph F. Biroc
Música Elmer Bernstein
Música adaptada John Williams
Intérpretes Robert Hays, Julie Hagerty, Lloyd Bridges, Leslie Nielsen, Robert Stack, Peter Graves, Lorna Patterson, Stephen Stucker, Kareem Abdul-Jabbar, Jim Abrahams, Frank Ashmore, Jonathan Banks, Craig Berenson, Barbara Billingsley

«No hay ninguna razón para alarmarse... Por cierto, ¿hay alguien a bordo que sepa pilotar un avión?»

Elaine Dickinson (Julie Hagerty)

Los Bee Gees dieron permiso para que su canción «Stayin' Alive» fuera acelerada para la escena de baile.

Aterriza como puedas

Airplane!

Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker, 1980

Aterriza como puedas fue la tercera película del equipo de productor/director/guionista formado por David y Jerry Zucker y Jim Abrahams, y la única que hizo que su estilo singular, paródico y detallado pasara a formar parte de la conciencia común.

Se trata en esencia de una parodia de películas de catástrofes que tuvieron éxito en los años setenta como *El coloso en llamas*, *Terremoto* y *Aeropuerto* y se basó en gran parte en una de ellas en particular: *Suspense... hora cero* (1957). Los Zucker y Abrahams compraron los derechos de *Suspense... hora cero*, y *Aterriza como puedas* sigue con bastante fidelidad el argumento del original, hasta el extremo de contener parte del diálogo de aquella película.

Pero *Aterriza como puedas* añade otras líneas argumentales, utiliza un género que para entonces ya resultaba absurdamente recargado y explota todos sus convencionalismos: una relación tirante, niños con enfermedades peligrosas, cobardes que deben hacer frente a su debilidad, una monja. cretinos del género llamado «blaxploitation», así como una buena dosis de vulgaridad.

Aunque *Aterriza como puedas* carece del humor no apto para menores de películas que están en deuda con ella como *Dumb and Dumber* y *Scary Movie*, tiene sus momentos atrevidillos, la mayoría de los cuales corresponden al capitán Oveur que encarna Peter Graves y cuyos comentarios de pedófilo a la pequeña Joey (Rossie Harris) fueron suavizados al escribirse el guión.

La película se atuvo a la regla del trío en el sentido de que la parodia debe interpretarse en serio, y aunque algunos personajes —el piloto Ted Striker (el actor televisivo Robert Hays) es el más notable— se apartan de este sabio camino, actores veteranos como Graves y Nielsen interpretan sus papeles como si la película fuera el más serio de los dramas. La excepción que confirma la regla es el soberbio Stephen Stucker en el papel del controlador aéreo Johnny Hinshaw, que parece habitar en su propia galaxia enloquecida y amanerada. Según el equipo, su mayor influencia ha sido la sección «Scenes You'd Like to See» (Escenas que a usted le gustaría ver) de la publicación *Mad Magazine*, que parodiaba momentos angustiosos del cine pero de manera total y deliberadamente inexpresiva. **KK**



Un hombre-lobo americano en Londres
An American Werewolf in London
John Landis, 1981

EE.UU./GB (American Werewolf, Guber-Peters, Lyncanthrope, PolyGram), 97 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción George Folsey Jr.
Guión John Landis
Fotografía Robert Paynter
Música Elmer Bernstein
Intérpretes David Naughton, Jenny Agutter, Griffin Dunne, Don McKillop, Paul Kember, John Woodvine, Joe Belcher, David Schofield, Brian Glover, Lila Kaye, Rik Mayall, Sean Baker, Paddy Ryan, Anne-Marie Davies, Frank Oz
Oscar Rick Baker (maquillaje)

Imaginativa e ingeniosa comedia de horror —escrita por el director, John Landis, cuando contaba solo 19 años de edad—, *Un hombre lobo americano en Londres* reveló una cara más siniestra de la capital de Gran Bretaña en el mismo año (1981) en que todas las noticias hablaban de la boda «de cuento de hadas» de Carlos y Diana que se celebró allí. David Naughton y Griffin Dunne son dos jóvenes mochileros estadounidenses que una noche se aventuran a penetrar en los páramos de Yorkshire a pesar de que los suspicaces clientes del pub The Slaughtered Lamb (El cordero degollado) les han recomendado que no lo hagan, y averiguan por qué deberían haberles hecho caso cuando son perseguidos por un hambriento hombre-lobo. Dunne encuentra una muerte espeluznante a la vez que Naughton descubre que el mordisco que ha recibido le ha transformado en un medio lobo, cuando una mañana despierta en el zoo de Regent´s Park, Londres, desnudo y con sabor de carne humana en la boca.

Llena de truculentas escenas de humor negro y de grandes interpretaciones (entre ellas la de Jenny Agutter, la actriz de *Los chicos del tren*, que encarna a la enfermera, y la de Brian Glover, en el papel del más gruñón de los clientes del pub The Slaughtered Lamb), la película también cuenta con extraordinarios efectos de hombre-lobo a cargo de Rick Baker que empujaron a Michael Jackson a contratarle, a él y a Landis, para que trabajasen en su clásica epopeya en vídeo thriller. **JB**

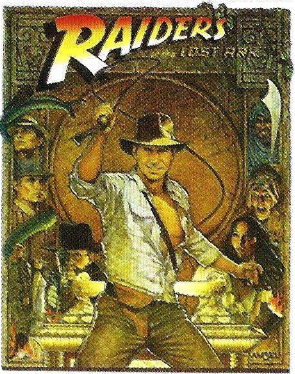
La diva Jean-Jacques Beineix, 1981
Diva

Francia (Les Films Galaxie, Antenne-2) 117 min, color
Producción Irène Silberman, Serge Silberman
Guión Jean-Jacques Beineix, Jean Van Hamme, basado en una novela de Delacorta
Fotografía Philippe Rousselot
Música Vladimir Cosma
Intérpretes Frédéric Andréi, Wilhelmina Wiggins Fernandez, Richard Bohringer, Thuy An Luu, Jacques Fabbi, Chantal Deruaz, Anny Romand, Roland Bertin, Gérard Darmon, Dominique Pinon, Jean-Jacques Moreau, Patrick Floersham

La ultraelegante mezcla de cultura pop, arte y estremecimientos de serie B, típica de Jean-Jacques Beineix, es el paradigma del «movimiento» Cinema du Look. Sus filmes introducen intensas historias de amor, proponen un enfoque cínico de la policía, hacen un uso frecuente del metro de París y, sobre todo, prestan más atención al estilo que a la sustancia. Los críticos las denostaron en la época de su estreno, y fue solo tras la publicación en 1988 del trascendental ensayo de Raphaël Bassan «The Neo-Baroque Directors: Beineix, Besson, Carax, from Diva to Le Grand Bleu», cuando las cintas empezaron a ser tomadas en serio como un reflejo de la sociedad francesa.

Dos grabaciones ilícitas de una cantante de ópera y la conversación grabada entre dos policías corruptos son los detonantes de una serie de persecuciones en París. El rítmico desarrollo narrativo del filme se remansa ocasionalmente en divertimentos más relajados. Una famosa secuencia muestra una habitación pintada completamente con los colores de unos cuantos paquetes de cigarrillos Gitanes tirados en el suelo.

Como *Corazonada*, de Francis Ford Coppola (1982), *La diva* se centra en el artificio y la pasión por el cine. Beineix se inspira en Jean-Pierre Melville y en el cine negro de la década de 1940 para crear una obra entretenida de gran resplandor visual, cuyo ingenio y dinamismo le proporcionan un vibrante e imperecedero atractivo. **IHS**



EE.UU. (Lucasfilm, Paramount), 115 min, metrocolor
Idioma inglés, alemán, francés, español
Producción Frank Marshall
Guión Lawrence Kasdan, George Lucas, Philip Kaufman
Fotografía Douglas Slocombe
Música John Williams
Intérpretes Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Davies, Denholm Elliott, Alfred Molina, Wolf Kahler, Anthony Higgins, Vic Tablian, Don Fellows, William Hootkins, Bill Reimbold, Fred Sorenson, Patrick Durkin
Oscar Norman Reynolds, Leslie Dilley, Michael Ford (dirección artística), Richard Edlund, Kit West, Bruce Nicholson, Joe Johnston (efectos visuales), Michael Kahn (montaje), Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landaker, Roy Charman (sonido), Ben Burtt, Richard L. Anderson (efectos de sonido)
Nominaciones al Oscar Frank Marshall (mejor película), Steven Spielberg (director), Douglas Slocombe (fotografía), John Williams (banda sonora)

«Un ejército que lleve el Arca consigo... es invencible.»

Dr. Marcus Brody (Denholm Elliott)

i

El sombrero de Indy, adquirido en una tienda de Saville Road, Londres, tuvo que ser retorcido para que pareciera usado.

En busca del Arca perdida Steven Spielberg, 1981

Raiders of the Lost Ark

Homenaje más que parodia de los seriales que se proyectaban en las sesiones matinales de los sábados en los años treinta, *En busca del Arca perdida* unió al productor George Lucas y al director Steven Spielberg para hacer una película que combinara la emoción, los efectos especiales y la aventura con un sardónico sentido del humor.

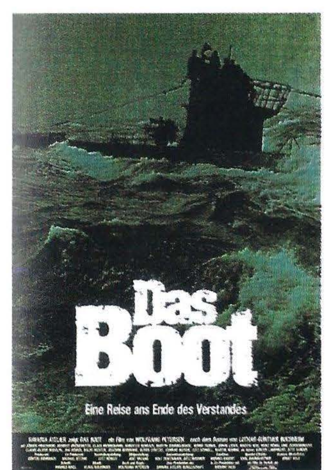
Harrison Ford, en el papel que mejor le ha sentado en toda su carrera, encarna a Indiana Jones, que es un profesor de arqueología vestido de tweed y pasa su tiempo explorando el globo en busca de tesoros y objetos de valor, como el Arca de la Alianza (el cofre de oro donde se supone que Moisés guardó las tablas de piedra con los diez mandamientos). Por desgracia, los nazis también andan detrás de ella, pues han oído decir que cualquier ejército que marche con el arca delante es indestructible.

Con su sombrero característico, su látigo y su ropa arrugada, Indy deja atrás un peñasco que le persigue en una caverna donde le han tendido una trampa, se escapa de un pozo de serpientes, da el esquinazo a unos siniestros bandidos en un mercado africano y se cuelga debajo de un camión en marcha en una angustiosa persecución en el desierto.

En busca del Arca perdida es fabulosa en muchos niveles, no solo gracias a la soberbia interpretación de Ford y la habilidad con que Spielberg va acumulando la acción y la emoción, sino también porque Lawrence Kasdan (que trabajó a partir de una sinopsis de Lucas) escribió un guión que es más que una aventura como las de antes. Su protagonista es un tipo complicado que dista de ser perfecto y camina por la línea divisoria entre ser ladrón de objetos de incalculable valor y protector de los mismos. Los malos —especialmente el arqueólogo rival de Indy, Belloq (Paul Freeman)— en realidad no son tan diferentes del héroe, excepto en sus motivaciones (la codicia en lugar de la preservación de la historia). La heroína, Marion (Karen Allen) tampoco es la arquetípica damisela en apuros, sino una mujer físicamente capaz que (la mayoría de las veces) se salva ella sola y no necesita al héroe para nada.

Perfecta combinación de aventuras, humor, efectos especiales, escapismo y tremendas interpretaciones que ha sido imitada con frecuencia (pero nunca igualada) en películas como *The Mummy* (1999), *En busca del Arca perdida* tuvo dos continuaciones divertidas y se rumorea que hay una tercera en camino. **JB**





República Federal de Alemania (Bavaria, Radiant, SDR, WDR), 149 min, tecnicolor
Idioma alemán, inglés
Producción Günter Rohrbach, Michael Bittins.
Guión Wolfgang Petersen, basado en la novela de Lothar G. Buchheim
Fotografía Jost Vacano
Música Klaus Doldinger
Intérpretes Jürgen Prochnow, Herbert Grönemeyer, Klaus Wennemann, Hubertus Bengsch, Martin Semmelrogge, Bernd Tauber, Erwin Leder, Martin May, Heinz Hoenig, Uwe Ochsenknecht, Claude-Oliver Rudolph, Jan Fedder, Ralf Richter, Joachim Bernhard, Oliver Stritzel
Nominaciones al Oscar Wolfgang Petersen (director), Wolfgang Petersen (guión), Jost Vacano (fotografía), Mike Le Mare (efectos de sonido), Hannes Nikel (montaje), Milan Bor, Trevor Pyke, Mike Le Mare (sonido)

«Nos obligaron a entrenarnos para ese día. "Para ser valientes, orgullosos y solitarios". Lo único que sentía era miedo.»

Tte. Werner (Herbert Grönemeyer)

i

Las maquetas para el submarino de *Das Boot* fueron reutilizadas en *En busca del arca perdida* (1981), de Steven Spielberg.

El submarino Wolfgang Petersen, 1981

Das Boot

El drama enmarcado en la Segunda Guerra Mundial que Wolfgang Petersen dirigió en 1981, *El submarino*, recibió seis nominaciones al Oscar, «misión imposible» para cualquier película extranjera.

La película capta con auténtico detalle claustrofóbico las imágenes y, sobre todo, los sonidos de la guerra submarina, y soslaya el nacionalismo para centrarse en la peligrosa tarea de tripular un sumergible en aguas asoladas por la guerra.

Después de una sola misión consistente en dar caza a barcos aliados en el Atlántico Norte, la acción tiene lugar principalmente en medio del hedor, la suciedad y la humedad del abarrotado submarino U96. Manda la nave el capitán-teniente Henrich Lehmann-Willenbrock, veterano en estas lides a los 30 años de edad. El protagonista de ojos azules, Jürgen Prochnow, hasta entonces desconocido fuera de Alemania, atenúa el férreo profesionalismo que se desprende del capitán con una humanidad sutil y verosímil. Aunque actúa como debe, no carece de corazón. La verdad emocional de los terribles acontecimientos se encuentra entre líneas en su diario. Prochnow, que más adelante trabajó en películas de Hollywood como *The Keep*, *El paciente inglés* y otras, encarna al capitán de tal manera que cuesta imaginar que se pensara tanto en Robert Redford como en Paul Newman para el papel cuando la película era un proyecto germano-estadounidense. Dentro del soberbio reparto secundario, Herbert Gröne-meyer, actualmente músico de rock alemán muy conocido, encarna al teniente Werner, personaje sacado de Lothar-Gunther Buchheim, el corresponsal de guerra en cuyas memorias de 1973, que se vendieron mucho, se basó el guión de *El submarino*.

Gran parte del desgarrador realismo de la película se centra en los tres modelos de submarinos a escala que se construyeron para la producción. Se gastó en ellos una gran proporción del presupuesto de 14 millones de dólares y más adelante se utilizaron en *En busca del Arca perdida*. La película, que es una experiencia sónica tanto como visual, se rodó muda en su totalidad; era imposible grabar en directo en los interiores del submarino. La versión subtitulada se considera definitiva, con todo el diálogo alemán e inglés añadido más tarde. Muchos de los actores alemanes doblaron sus propias voces para la versión hablada en inglés. **KK**



Gallípoli Peter Weir, 1981

Gallipoli

Australia (AFC, R & R, SAFC), 110 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Patricia Lovell, Robert Stigwood
Guión David Williamson, Peter Weir
Fotografía Russell Boyd
Música Brian May, Tomaso Albinoni, Georges Bizet, Jean Michel Jarre
Intérpretes Mark Lee, Bill Kerr, Harold Hopkins, Charles Lathalu Yunipingli, Heath Harris, Ron Graham, Gerda Nicolson, Mel Gibson, Robert Grubb, Tim McKenzie, David Argue, Brian Anderson, Reg Evans, Jack Giddy, Dane Peterson

El cineasta australiano Peter Weir recreó el trágico y notorio desastre de Gallípoli durante la Primera Guerra Mundial —una campaña fallida que mandó a la muerte a miles de soldados australianos y neozelandeses en 1915— con atmósfera y acción desgarradora, y con ello produjo una de las películas clásicas sobre la locura y la inutilidad de la guerra. Rivales en el deporte y compañeros, dos jóvenes y veloces corredores australianos —Frank Dunne (Mel Gibson), rudo y encantador, y Archy Hamilton (Mark Lee), idealista sensible— se alistan para luchar en la guerra y recorren el mundo por el imperio británico, encontrando camaradería, valor y horror en las trincheras de los Dardanelos.

Weir crea una intensa sensación del tiempo, el lugar, el choque de culturas y el drama humano íntimo, imbuye de belleza y misterio hasta los actos sencillos, encontrando imágenes mágicas que evocan la excitación, el brío, el miedo y el dolor. *Gallípoli* irradia inteligencia, humanidad y calidez. El carismático Gibson alcanzaría el estrellato internacional, ya que *Gallípoli* persuadió a Hollywood de que Mad Max no era un tipo duro, sino un actor con aptitud para los papeles de galán romántico. Pero la película concluye con una perturbadora imagen congelada de Lee que es un homenaje de Weir a una famosa fotografía que Robert Capa tomó durante la guerra civil española. **AE**

Carros de fuego Hugh Hudson, 1981

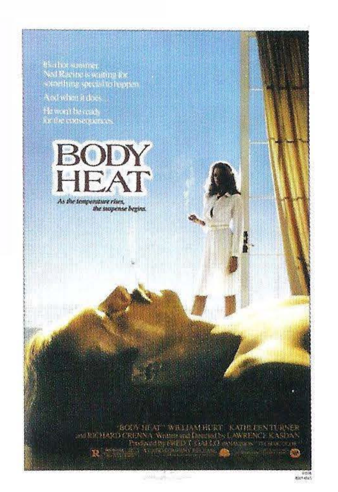
Chariots of Fire

GB (Allied Stars, Enigma, Goldcrest, Warner Bros.), 123 min, color
Idioma inglés
Producción David Puttnam
Guión Colin Welland
Fotografía David Watkin
Música Vangelis
Intérpretes Nicholas Farrell, Nigel Havers, Ian Charleson, Ben Cross, Daniel Gerroll, Ian Holm, John Gielgud, Lindsay Anderson, Nigel Davenport, Cheryl Campbell, Alice Krige, Dennis Christopher, Brad Davis, Patrick Magee, Peter Egan
Oscar David Puttnam (mejor película), Hugh Hudson (director), Colin Welland (guión), Milena Canonero (vestuario), Vangelis (banda sonora)
Nominaciones al Oscar Ian Holm (actor de reparto), Terry Rawlings (montaje)
Festival de Cannes Hugh Hudson (premio del jurado ecuménico: mención especial, nominación a la Palma de Oro), Ian Holm (actor de reparto)

Carros de fuego, de Hugh Hudson, empieza con un grupo de corredores descalzos en una playa e hizo de Vangelis un nombre muy conocido gracias a una partitura electrónica que pasó a ser sinónimo de excelencia deportiva. Cuenta la historia de dos corredores ingleses, y ganó el Oscar a la mejor película a pesar de ser una producción británica.

La película se centra en Harold Abrahams (Ben Cross), velocista judío, y Eric Liddell (Ian Charleston), el cristiano devoto que es su rival, y en la lucha de ambos en pos del honor nacional y personal después de la Primera Guerra Mundial. Mientras se entrenan para la Olimpíada del verano de 1924, los valores del sacrificio y el juego limpio salpican la narración, aunque también se reserva mucho espacio para exaltar la brillantez de la gracia física. Abrahams contrata al entrenador árabe-italiano Mussabini (Ian Holm); ambos velocistas desconciertan a sus rectores de Cambridge (encarnados por John Gielgud y Lindsay Anderson) y su actuación da origen al éxito de sus compañeros de equipo.

Carros de fuego concluye esencialmente con el triunfo y la redención y equipara el atletismo a la convicción religiosa, aunque Abrahams y Liddell no son meras figuras decorativas. En vez de ello, son hombres de su tiempo y el antisemitismo, el clasicismo británico y la ausencia de presuntuosidad técnica de tipo hollywoodense caracterizan este sencillo drama sobre la búsqueda de la gloria en el mayor escenario mundial para la competición pacífica. **GCQ**



EE.UU. (Ladd), 113 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Fred T. Gallo
Guión Lawrence Kasdan
Fotografía Richard H. Kline
Música John Barry
Intérpretes William Hurt, Kathleen Turner, Richard Crenna, Ted Danson, J.A. Preston, Mickey Rourke, Kim Zimmer, Jane Hallaren, Lanna Saunders, Carola McGuinness, Michael Ryan, Larry Marko, Deborah Lucchesi, Lynn Hallowell, Thom Sharp

«Es mejor que se dé prisa. Dentro de 45 minutos me iré irremediablemente.»

Ned Racine (William Hurt)

Fuego en el cuerpo Lawrence Kasdan, 1981
Body Heat

Polémico debut como director de Lawrence Kasdan, guionista de *El imperio contraataca* (1980) y *En busca del Arca perdida* (1981), *Fuego en el cuerpo* provocó reacciones fuertes y divergentes.

Fuego en el cuerpo no trata de eludir su deuda con la tradición del cine negro. Ned Racine (William Hurt) es un abogado perezoso y mujeriego que ejerce en una pequeña población de Florida. En medio de una terrible ola de calor, se encuentra por casualidad con Matty Walker (Kathleen Turner), mujer rica y casada que vive en un cercano barrio residencial. Rápidamente inician una tórrida aventura y al cabo de poco tiempo Matty ya ha convencido a Ned para que asesine a su marido y así podrán estar juntos (y ser ricos) para siempre; también le ha convencido de que la idea es suya, de Ned. Después del asesinato, Ned se ve traicionado de diversas maneras y descubre que Matty le escogió y le engañó desde el principio. Matty finge su propia muerte y Ned es condenado a la cárcel, donde comienza a investigar y averigua que, de hecho, Matty había asumido la identidad de otra mujer. Pero es demasiado tarde para hacer algo. La última imagen muestra a Matty tomando el sol en una isla tropical no identificada.

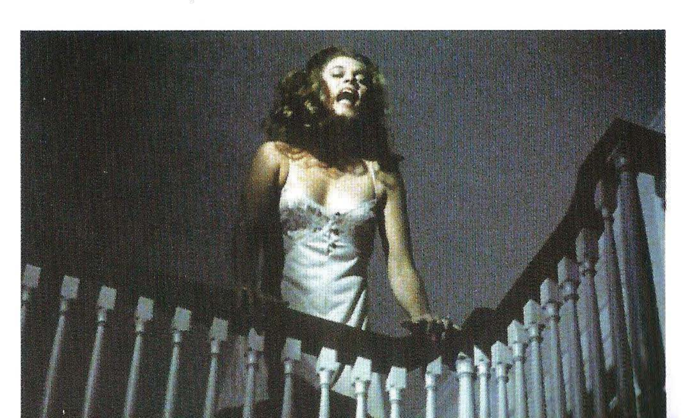
Además del arquetípico argumento de cine negro en el cual una mujer incitante y misteriosa envuelve en un lío a un hombre simpático y atractivo pero inmoral y provoca su ruina, *Fuego en el cuerpo* es un ejemplo característico del género por su diálogo rápido y cortante y por la descripción de una mujer fatal que no es de fiar pero que, pese a ello, es encantadora.

Con el paso del tiempo, la respuesta positiva a la película de Kasdan ha ganado y posteriores películas de cine negro (tales como *Sangre fácil* en 1984 y *La última seducción* de 1994) rindieron homenaje a *Fuego en el cuerpo*, del mismo modo que esta lo rindió a películas como *Perdición* (1944) y *Retorno al pasado* (1947).

Pero en *Fuego en el cuerpo* hay también un aspecto subversivo que la aleja de las cintas clásicas del género. Está más cerca del llamado «thriller» erótico. Lo que en anteriores películas quedaba implícito y se sugería pasa en esta a primer plano y se convierte en el foco visual. Las largas escenas de sexo entre Hurt y Turner resultan escandalosas y atrevidas incluso comparadas con las pautas de hoy, que suelen ser más subidas de tono. **SJS**

i

Para hacer que el equipo se sintiera a gusto en el rodaje de las escenas de sexo, Turner y Hurt se presentaron desnudos.



Polonia (Film Polski, Zespol Filmowy X)
153 min, b/n/color
Idioma polaco
Guión Aleksander Scibor-Rylski
Fotografía Janusz Kalicinski, Edward Klosinski
Música Andrzej Korzynski
Intérpretes Jerzy Radziwilowicz, Krystyna Janda, Marian Opania, Boguslaw Linda, Wieslawa Kosmalska, Andrzej Seweryn, Krzysztof Janczar, Boguslaw Sobczuk, Franciszek Trzeciak
Nominaciones al Oscar Polonia (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Andrzej Wajda (Palma de Oro, premio del jurado ecuménico)

«Espero que seáis una pareja democrática, así que permitidme compartir estas flores democráticamente.»

Lech Walesa [a Maciek y Agnieszka en su boda]

i

Andrzej Wajda fue una de las figuras más relevantes de la Escuela Polaca de Cine, activa entre 1955 y 1963.

El hombre de hierro Andrzej Wajda, 1981

Czlowiek z zelaza

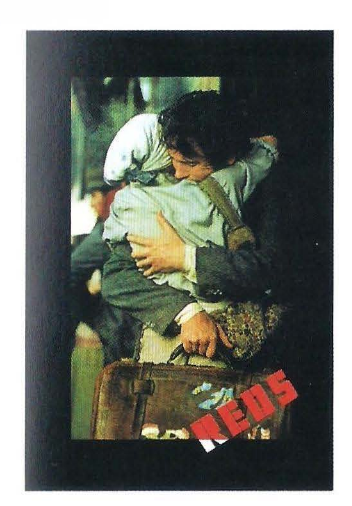
Esta continuación de la película de 1977 *El hombre de mármol* confirmó la preocupación del director, Andrzej Wajda, por no perder nunca la oportunidad de explicar los acontecimientos importantes de la historia de Polonia. Si la película anterior se ocupaba principalmente de la era estalinista y sus crímenes, *El hombre de hierro* trata del despertar del Movimiento Solidaridad, la fuerte organización sindical que logró dinamitar el régimen comunista a finales del decenio de 1980.

Volvemos a encontrarnos con la documentalista Agnieszka (Krystyna Janda), que ahora está casada con Mateusz (Jerzy Radziwilowicz), hijo del ex obrero-héroe polaco Birkut. Mateusz, que está muy metido en la organización de la huelga de 1980 en Gdansk, es uno de los fundadores de Solidaridad y trata de convencer a los intelectuales para que también se afilien al sindicato. Una serie de escenas retrospectivas nos muestra lo que solo se sugería en la película anterior: que Birkut fue muerto durante la huelga de Gdansk en 1970, insurrección que las Fuerzas Especiales comunistas reprimieron salvajemente. Sin embargo, este paralelismo entre los acontecimientos del pasado reciente y la nueva huelga en Gdansk permite la anticipación optimista de una victoria final.

Con una estructura menos intrincada que *El hombre de mármol*, la continuación, pese a ello, proporciona un valioso testimonio de un decenio que trajo consigo un giro sorprendente en la historia del comunismo. Las asombrosas imágenes documentales filmadas en 1970 y luego en 1980 intensifican los ecos nacionales e internacionales de la película. Los espectadores occidentales, que no se interesaban demasiado por las películas procedentes de la Europa del Este, quedaron especialmente horrorizados por lo que vieron: esa es una de las razones por las cuales *El hombre de hierro* ganó la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes en 1981. Una breve aparición en la película de Lech Walesa, líder del Movimiento Solidaridad, que se interpreta a sí mismo, es otra prueba del sentido de la historia de Wajda y de su extraña capacidad de prever el futuro.

Decidido a hacer una película política que causara una fuerte impresión, Wajda insistió en que el motivo ideológico ocupara el primer plano por medio del diálogo, de forma excesiva en opinión de algunos críticos. Su película es un conmovedor homenaje a los polacos cuya lucha hizo posible la libertad tan querida en esta parte de Europa. **DD**





EE.UU. (Barclays, JRS, Paramount), 194 min, tecnicolor
Idioma inglés, ruso, alemán
Producción Warren Beatty
Guión Warren Beatty, Trevor Griffiths, basado en el libro *Diez días que conmovieron al mundo*, de John Reed
Fotografía Vittorio Storaro
Música Stephen Sondheim, Dave Grusin, Pierre Degeyter
Intérpretes Warren Beatty, Diane Keaton, Edward Herrmann, Jerzy Kosinski, Jack Nicholson, Paul Sorvino, Maureen Stapleton, Nicolas Coster, M. Emmet Walsh, Ian Wolfe, Bessie Love, MacIntyre Dixon, Pat Starr, Eleanor D. Wilson, Max Wright, George Plimpton, Harry Ditson, Leigh Curran, Kathryn Grody, Brenda Currin, Nancy Duiguid, Norman Chancer, Dolph Sweet, Ramon Bieri, Jack O'Leary, Gene Hackman, Gerald Hiken, William Daniels, Dave King, Joseph Buloff, Stefan Gryff, Denis Pekarev, Roger Sloman, Stuart Richman, Oleg Kerensky
Oscar Warren Beatty (director), Maureen Stapleton (actriz de reparto), Vittorio Storaro (fotografía)
Nominaciones al Oscar Warren Beatty (mejor película), Warren Beatty, Trevor Griffiths (guión), Warren Beatty (actor), Diane Keaton (actriz), Jack Nicholson (actor de reparto), Richard Sylbert, Michael Seirton (dirección artística), Shirley Russell (vestuario), Dede Allen, Craig McKay (montaje), Dick Vorisek, Tom Fleischman, Simon Kaye (sonido)

i

Rojos batió récords de la Academia, recibiendo nominaciones en las cuatro categorías de interpretación.

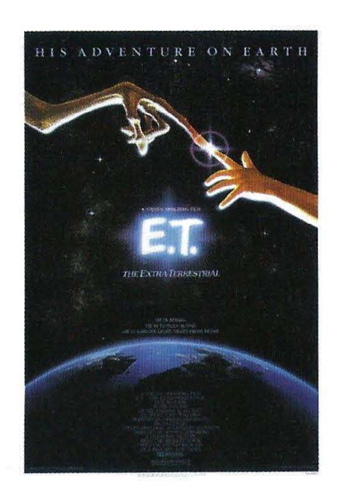
Rojos Warren Beatty, 1981
Reds

El homenaje de Warren Beatty al periodista John Reed proporciona una visión intrigante de los radicales políticos estadounidenses de principios del siglo XX y la fascinación que en ellos ejercían la revolución bolchevique en Rusia y la improbable implantación de un estado comunista.

Beatty pasó varios años trabajando en *Rojos*. Su participación en el producto acabado es considerable. Siguiendo la tradición de Orson Welles, aparece en los repartos como productor, director, guionista e intérprete principal. La película fue una empresa atrevida, sobre todo porque Reed, su personaje central, era prácticamente desconocido para el público cinematográfico de finales del siglo XX. Limitado por los convencionalismos de Hollywood, Beatty solo puede sugerir los aspectos complejos y frenéticos de la meteórica carrera de Reed: reportero de primera línea en Europa; la fascinación por Pancho Villa; la participación en la política sindical y la Primera Guerra Mundial; sus experiencias de dandi y animador en Harvard, y su fuerte deseo, como lord Byron, de buscar lo extraordinario y lo prohibido. La primera mitad de *Rojos* está dedicada a la aventura amorosa de Reed con la intelectual feminista Louise Bryant (Diane Keaton). Esta parte de la película es animada gracias a algunas interpretaciones magníficas de personajes secundarios, entre los cuales Maureen Stapleton, que encarna a la anarquista Emma Goldman, resulta especialmente eficaz.

Una vez Reed se traslada a Rusia, la película delinea de forma excelente los acontecimientos épicos de la revolución que está en marcha, con sus manifestaciones turbulentas y enfervorizados mítines de masas. Beatty, en particular en las escenas rusas, transmite el entusiasmo mesiánico de Reed y su profundo compromiso con el cambio político después de un período de aventurismo ensimismado. Beatty tiene el acierto de dar a la película un tono de documental intercalando las secuencias ficticias con breves entrevistas en las que aparecen testigos presenciales del período, entre ellos lumbreras como Will Durant y Henry Miller. Estas entrevistas no solo proporcionan mucha información sobre Reed, sino que también abogan por su importancia en la historia estadounidense, que es el propósito general de la película. Puede argüirse que, a pesar de sus concesiones al espectáculo, *Rojos* es la presentación más eficaz que ha hecho Hollywood de la política y los conflictos ideológicos en la Norteamérica del siglo XX. **BP**





EE.UU. (Amblin, Universal), 115 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Kathleen Kennedy, Steven Spielberg
Guión Melissa Mathison
Fotografía Allen Daviau
Música John Williams
Intérpretes Henry Thomas, Dee Wallace-Stone, Robert MacNaughton, Drew Barrymore, Peter Coyote, K. C. Martel, Sean Frye, C. Thomas Howell, David M. O'Dell, Richard Swingler, Frank Toth, Robert Barton, Michael Durrell
Oscar Charles L. Campbell, Ben Burtt (efectos de sonido), Carlo Rambaldi, Dennis Muren, Kenneth Smith (efectos visuales), John Williams (banda sonora), Robert Knudson, Robert J. Glass, Don Digirolamo, Gene S. Cantamessa (sonido)
Nominaciones al Oscar Steven Spielberg, Kathleen Kennedy (mejor película), Steven Spielberg (director), Melissa Mathison (guión), Allen Daviau (fotografía), Carol Littleton (montaje)

«Todo el mundo tiene hobbies. El mío son los aliens.»

Steven Spielberg, 2004

i

El mezclador de sonidos John Roesch dijo que utilizó una camiseta húmeda llena de gelatina para crear el ruido de E.T. al caminar.

E. T. el extraterrestre Steven Spielberg, 1982

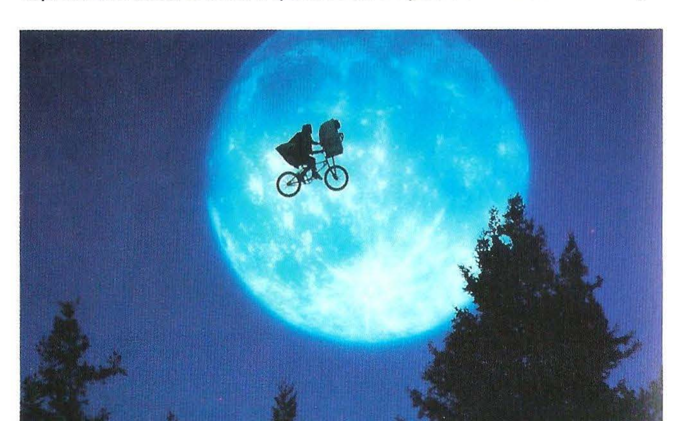
E.T.: The Extra-Terrestrial

A pesar de que *Alien, el octavo pasajero*, de Ridley Scott, nos había convencido de que los seres del espacio exterior no eran de fiar, tres años después Steven Spielberg demostró que también podían ser monos y mimosos, especialmente si se presentaban bajo la forma de criaturas panzudas como E. T. Se dice que su adorable apariencia, con sus grandes ojos, la crearon los colaboradores de Spielberg sobreponiendo los ojos y la frente de Einstein al rostro de un bebé.

Esta aventura de ciencia ficción para toda la familia fue el homenaje de Spielberg a la infancia. Un chiquillo solitario, Elliott (Henry Thomas), protege al ser del espacio exterior al que sus compañeros han abandonado. Le enseña costumbres de la Tierra como, por ejemplo, cómo comunicarse, beber cerveza, comer caramelos y vestirse con la ropa de su hermanita Gertie (Drew Barrymore). Por supuesto, su amistad secreta no puede durar mucho tiempo y pronto el niño y su alienígena se ven amenazados por hombres del gobierno que quieren hacer experimentos con el viajero intergaláctico.

Basada en una idea a la que Spielberg venía dando vueltas desde hacía algún tiempo, y que había comentado con la guionista Melissa Mathison después de rodar *En busca del Arca perdida*, *E. T. el extraterrestre* es una aventura deliciosa que gusta al niño que todos llevamos dentro, además de proporcionar suficientes momentos sentimentales para que el más insensible de los espectadores quede reducido a una masa lloriqueante antes de que en la pantalla salgan los repartos finales. Que no resulte demasiado almibarada se debe al ritmo que Spielberg da a la película y a la mezcla de humor y tristeza que contiene el guión de Mathison, junto con las voces ásperas que Debra Winger y Pat Welsh ponen a E. T. y las soberbias interpretaciones de un reparto principalmente joven. Thomas —en el papel del niño afortunado cuyo amigo imaginario es real— prácticamente sostiene la película con sus pequeños hombros, a la vez que Robert MacNaughton (que hace de Michael, su hermano mayor) y Drew Barrymore, de siete años de edad, están estupendos encarnando a los hermanos que al principio titubean pero que acaban sucumbiendo al considerable encanto de E. T.

Veinte años después del estreno de la película, Spielberg sacó una edición de aniversario con alteraciones hechas con ordenador en las expresiones faciales de E. T. que no habían podido hacerse en 1982. **JB**



Posesión infernal Sam Raimi, 1982
The Evil Dead

EE.UU. (Renaissance), 85 min, color
Idioma inglés
Producción Robert G. Tapert
Guión Sam Raimi
Fotografía Tim Philo
Música Joseph LoDuca
Intérpretes Bruce Campbell, Ellen Sandweiss, Hal Delrich, Betsy Baker, Theresa Tilly, Philip A. Gillis, Dorothy Tapert, Cheryl Guttridge, Barbara Carey, David Horton, Wendall Thomas, Don Long, Stu Smith, Kurt Rauf, Ted Raimi

Esta «experiencia última de horror extenuante», como se autocalifica en los repartos finales, cambió la historia del género. Sam Raimi tomó el tremendismo de las películas de horror italianas y lo mezcló con un sentido del humor orgullosamente juvenil e hizo que sus héroes adolescentes fuesen tan insulsamente ingenuos que, una vez se ven encerrados en una remota casa en el campo, uno espera con impaciencia el momento en que morirán o serán convertidos en zombis. Con el tiempo esta afectación llegaría a dominar el horror cinematográfico.

Se trata del no va más en éxitos conseguidos por un «plasta cinematográfico», flagrantemente amateur en lo que se refiere a muchos de sus efectos, pero impulsada por una banda sonora impresionante y ubicuas y rápidas tomas subjetivas de un punto bajo al suelo. Raimi absorbió las lecciones de la generación de los años setenta —William Friedkin, Wes Craven, George Romero y Brian De Palma—, pero añadió un poco de surrealismo casero situado entre Jean Cocteau y Tex Avery. Y en Bruce Campbell encontró una estrella apropiadamente caricaturesca.

Es difícil ver algo más que comedia en *Posesión infernal*, especialmente después de ver sus continuaciones, *Terroríficamente muertos* (1987) y *El ejército de las tinieblas* (1993). Pero debemos recordar que en 1982 la película tuvo en los espectadores el mismo efecto aterrador que *El proyecto de la bruja de Blair* tendría 17 años más tarde. **AM**

Aquel excitante curso Amy Heckerling, 1981
Fast Times at Ridgemont High

EE.UU. (Refugee, Universal), 90 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Irving Azoff, Art Linson
Guión Cameron Crowe, basado en su novela
Fotografía Matthew F. Leonetti
Música Jackson Browne, Jimmy Buffett, Charlotte Caffey, Danny Elfman, Rob Fahey, Louise Goffin, Sammy Hagar, Don Henley, Danny Kortchmar, Giorgio Moroder, Graham Nash, Stevie Nicks, Tom Petty, Marv Ross, Billy Squier, Joe Walsh, Rusty Young, Charlotte Caffey, Jane Wiedlin
Intérpretes Sean Penn, Jennifer Jason Leigh, Judge Reinhold, Robert Romanus, Brian Backer, Phoebe Cates, Ray Walston, Scott Thomson, Vincent Schiavelli, Amanda Wyss, D. W. Brown, Forest Whitaker, Zoe Kelli Simon, Tom Nolan, Blair Ashleigh

Al cabo de solo un año desde que el clásico asqueroso *Porky's*, de Bob Clark, estableciera nuevos (aunque efímeros) mínimos para el humor de Hollywood, *Aquel excitante curso*, de Amy Heckerling, fundió de forma brillante la comedia de adolescentes con el cuento sobre la llegada a la mayoría de edad en esta visión sorprendentemente sensible de la vida en un instituto a comienzos del decenio de 1980. Interpretada por un grupo de actores jóvenes, la película resiste extraordinariamente bien la prueba de verla repetidas veces (¡a ver si identifican las estrellas!) y posee un fuerte atractivo nostálgico para quienes la vieron cuando se estrenó. De hecho, hay una dulce sensación de melancolía debajo de esta mirada a menudo desternillante a un presente adolescente estadounidense que se está convirtiendo con demasiada rapidez en pasado, lo cual no es extraño tratándose de una película cuyo guión es del futuro guionista-director de éxitos como *Un gran amor...* (1989), *Solteros* (1992) y *Almost Famous* (2000), el ex reportero de la revista *Rolling Stone* Cameron Crowe.

Pero Heckerling merece tanto como Crowe que se le reconozca el mérito de formar un conjunto sin fisuras, así como de sacar humor de un relato que parece mucho más deprimente que gracioso. Anticipándose al toque que más adelante mostraría en *Sin pistas* (1995), Heckerling utiliza el material melodramático para hacer reír, evita los excesos de sentimentalismo y prorporciona finales felices para todos. Spicoli (Penn) se anticipa a *Las alucinantes aventuras de Bill y Ted* (1989) en más de medio decenio. **SJS**

Zu früh, zu spät Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1981

República Federal de Alemania
100 min, 16 mm, eastmancolor
Idioma alemán
Guión Friedrich Engels, Danièle Huillet, Mahmoud Hussein, Jean-Marie Straub
Fotografía Robert Alazraki, Caroline Champetier, William Lubtchansky, Marguerite Perlado
Música adaptada Ludwig van Beethoven

Este documental en color de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, una de sus pocas obras en 16 milímetros, es casi con toda seguridad mi película paisajística preferida. No hay «personajes» en este largometraje de 105 minutos sobre lugares, pero, paradójicamente, es la obra más densamente poblada de todas las que se han hecho. La primera parte muestra una serie de lugares de la Francia contemporánea mientras Huillet lee parte de una carta que Friedrich Engels escribió a Karl Kautsky en la que describía la pobreza de los campesinos franceses, así como extractos de los «Memoriales de Agravios» que en 1789 recopilaron los alcaldes de los mismos pueblos en respuesta a los planes de crear nuevos impuestos.

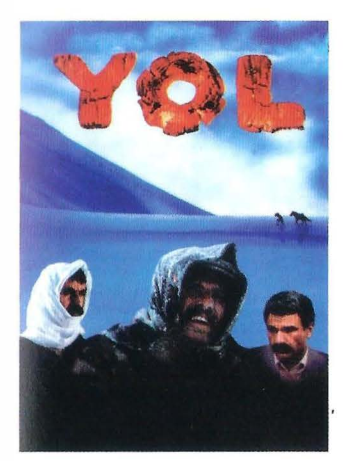
La segunda parte es especialmente magnífica, más o menos el doble de larga y hace lo mismo con un texto marxista más reciente de Mahmoud Hussein sobre la resistencia de los campesinos egipcios a la ocupación inglesa antes de la revolución «pequeñoburguesa» de Naguib en 1952. Ambas partes sugieren que los campesinos se sublevaron demasiado pronto y triunfaron demasiado tarde. Una de las inspiraciones formales de la película son los últimos cuartetos de Beethoven, siendo su ritmo lento fundamental para la experiencia que proporciona; lo que es tan notable en las largas y hermosas tomas de Straub y Huillet es la forma en que su atención rigurosa tanto al sonido como a la imagen parece abrir todo un universo, ya sea enfrente de una gran fábrica urbana o en una carretera rural. Al igual que *Playtime* (1967), la película hecha en unos estudios por Jacques Tati, el tema de *Zu früh, zu spät* es la pura riqueza del mundo en que vivimos. **JRos**

Poltergeist Tobe Hooper, 1982

EE.UU. (MGM), 114 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Steven Spielberg
Guión Steven Spielberg, Michael Grais, Mark Victor
Fotografía Mathew F. Leonetti
Música Jerry Goldsmith
Intérpretes JoBeth Williams, Craig T. Nelson, Beatrice Straight, Dominique Dunne, Oliver Robins, Heather O'Rourke, Michael McManus, Virginia Kiser, Martin Casella, Richard Lawson, Zelda Rubinstein, Lou Perry, Clair E. Leucart, James Karen, Dirk Blocker
Nominaciones al Oscar Stephen Hunter Flick, Richard L. Anderson (efectos de sonido), Richard Edlund, Michael Wood, Bruce Nicholson (efectos visuales), Jerry Goldsmith (banda sonora)

El timonel de *La matanza de Texas* aparece en los repartos como director de *Poltergeist*, pero, a decir de todos, el productor, Steven Spielberg, desempeñó un papel más que secundario en la creación de la película. De hecho, la historia de una familia que vive en un barrio residencial y se ve perturbada y amenazada por algo desconocido y cada vez más malévolo, encaja con muchos de los anteriores y futuros guiones de Spielberg, lo cual también puede decirse del hecho de dar a la televisión, ese coco moderno, el papel de malo por poderes de la película, a través del cual los espíritus malignos establecen contacto por primera vez.

Lo que empieza como un maravilloso encuentro con lo sobrenatural pronto se vuelve horroroso al manifestarse los fantasmas de formas cada vez más desagradables (y mediante efectos especiales cada vez más complicados). Dejando aparte la copiosa magia cinematográfica y la dinámica familiar del sur de California, *Poltergeist* resulta mucho más aterradora que la mayoría de los proyectos de Spielberg. Esto hace que la balanza de los repartos vuelva a inclinarse hacia Hooper, que sabe algunas cosillas sobre pegar sustos de muerte al espectador: aparecen esqueletos flotando en la piscina, un árbol se come a un niño y un investigador paranormal se arranca su propio rostro. Hooper lanza los sustos y las sorpresas a un ritmo tan endiablado que el sentido común queda relegado a un lugar secundario en relación con el suspense y el horror puro y simple. **JKl**



Turquía/Suiza/Francia (Cactus, Films A2, Güney Film, Maran Film, Schweizer Fernsehen DRS), 114 min, fujicolor Turkish
Idioma inglés
Producción Edi Hubschmid, Yilmaz Güney
Guión Yilmaz Güney
Fotografía Erdogan Engin
Música Sebastian Argol, Zülfü Livaneli
Intérpretes Tarik Akan, Serif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhonsay, Necmettin Çobanoglu, Semra Uçar, Hikmet Celik, Sevda Aktolga, Tuncay Akça, Hale Akinli, Turgut Savas, Engin Çelike, Hikmet Tasdemir, Osman Bardakçi, Enver Güney
Festival de Cannes Serif Gören, Yilmaz Güney (premio FIPRESCI, Palma de Oro, junto con *Desaparecido*, premio del jurado ecuménico: mención especial)

«Su poética, y especialmente su combinación de sonidos e imágenes, gozan de una inocencia inconsciente que han desaparecido de la narrativa europea y americana.»

Time Out Film Guide

i

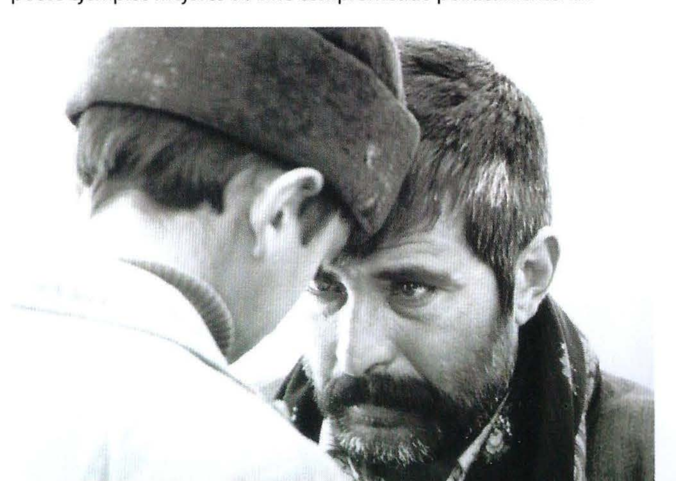
Los cinco protagonistas de *El camino* se inspiraron en algunos de los hombres que compartieron celda con Güney.

El camino Serif Gören y Yilmaz Güney, 1982
Yol

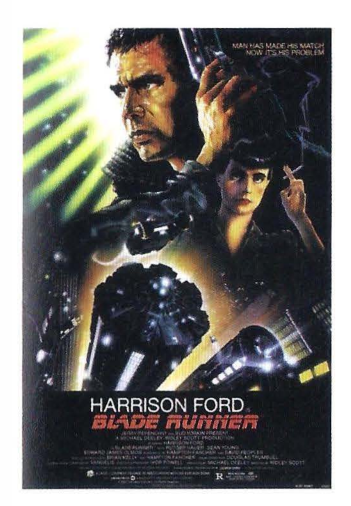
Las circunstancias que rodean *El camino* son casi tan fascinantes como la película misma. El director y guionista, Yilmaz Güney, realizó la película desde la cárcel. Fue rodada y supervisada por el ayudante de Güney, Setif Gören, que trabajó a partir de notas e instrucciones detalladas que Güney escribía en su celda. El director se fugó más adelante de la cárcel y estuvo presente durante el montaje y la posproducción. *El camino* ganó el gran premio en el Festival de Cine de Cannes y llamó la atención del mundo sobre la violación de los derechos humanos de los presos políticos bajo la dictadura derechista de Turquía.

El camino es una película intensamente política con un mensaje y un propósito declarados que subordinan todos los demás elementos. En las historias de cada uno de los cinco presos se denuncian tradiciones retrógadas, la religión o la represión que ejerce el estado. Uno de los presos debe volver en seguida debido a una regla insignificante. Otro es intimidado por su familia, que quiere que mate a su esposa por infiel en aras del honor. Un tercer preso que se alegra de volver a casa y ver a su prometida no tarda en llevarse una decepción porque la familia ha escogido a otra mujer para que se case con ella. Un preso kurdo regresa a su poblado natal después de un largo viaje en el que emplea casi la mitad de su permiso y se encuentra con que el ejército turco lo ha borrado del mapa. Solo en la historia de uno de los presos hay esperanza, aunque también él sufre muchos reveses y tiene que hacer frente a problemas parecidos a los de sus compañeros.

El camino es hondamente pesimista y late en ella una rabia palpable, lo cual hace que esta película, por lo demás estructurada de forma bastante convencional, resulte emocionante y actual. El buen ojo de Güney para los detalles y su deseo de denunciar a las fuerzas reaccionarias que existen en su sociedad proporcionan una visión más íntima de la vida de un país que la que ofrecen la mayoría de las películas extranjeras. Aunque la perspectiva de *El camino* es en esencia virulenta y crítica, Güney se esfuerza por humanizar sus personajes y hacer que nos preocupemos por ellos también como individuos. Hay que reconocer que el mérito de esto corresponde en gran parte a los actores, todos ellos excelentes. Existen pocos ejemplos mejores de cine comprometido políticamente. **RH**







EE.UU. (Blade Runner, Ladd), 117 min, tecnicolor
Idioma inglés, japonés, cantonés
Producción Michael Deeley
Guión Hampton Fancher, David Webb Peoples, Roland Kibbee, basado en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick
Fotografía Jordan Cronenweth
Música Vangelis
Intérpretes Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh, Daryl Hannah, William Sanderson, Brion James, Joe Turkel, Joanna Cassidy, James Hong, Morgan Paull, Kevin Thompson, John Edward Allen, Hy Pyke
Nominaciones al Oscar Lawrence G. Paull, David L. Snyder, Linda DeScenna (dirección artística), Douglas Trumbull, Richard Yuricich, David Dryer (efectos visuales)

«Los replicantes son como cualquier otra máquina. Pueden ser un beneficio o un peligro. Si son un beneficio, no es asunto mío.»

Rick Deckard (Harrison Ford)

i

El título de la película se inspira en el de una novela de William Burroughs, *Blade Runner (a movie)*.

Blade Runner Ridley Scott, 1982

Escrita en el año 1968, la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, del autor de ciencia ficción Philip K. Dick, tardó catorce años en llegar a la pantalla grande y transcurrió otro decenio antes de que la asombrosa versión cinematográfica de Ridley Scott —*Blade Runner*— fuera reconocida finalmente como obra maestra del cine de ciencia ficción. La película, que costó 28 millones de dólares, no fue bien recibida al estrenarse y fue un fracaso económico; solo después de que la «versión del director» se estrenara en 1992 la aceptaron plenamente la crítica y el público.

Se han escrito libros sobre la historia que hay detrás de la película propiamente dicha. Fue una producción difícil, a decir de todos, y corrieron numerosos rumores sobre conflictos durante el rodaje: se dice que a Harrison Ford no le caía bien la coprotagonista, Sean Young, los técnicos se hicieron confeccionar camisetas que expresaban la irritación que en ellos causaba el agotador ritmo de trabajo y, lo más notable de todo, Ford y Scott no congeniaban. Ford ha hecho pocos comentarios sobre la película desde su estreno y se ha limitado a decir que fue la más dura entre todas las que ha hecho.

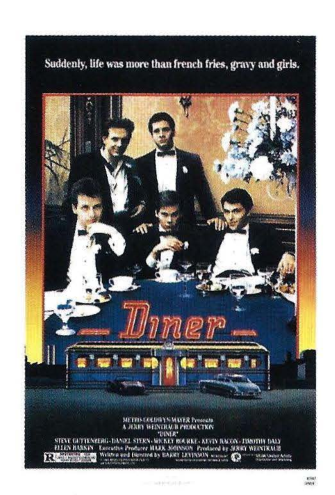
Pero ¡qué película! Aclamada con justicia por su portentoso diseño de producción, la visión que ofrece Scott de la ciudad de Los Ángeles en el año 2019, una ciudad desolada e iluminada por el neón, con calles atestadas de gente y una incesante lluvia ácida, se ha copiado con frecuencia, pero nunca se ha superado. Por este mundo deambula el detective Rick Deckard (Ford) en busca de «réplicas» —androides amotinados que se hacen pasar por seres humanos— al tiempo que, sin darse cuenta, se enamora de una de ellas (Young).

Repleta de simbolismo, *Blade Runner* ha dado pie a muchos debates a lo largo de los años, y algunos de sus defensores arguyen que la película trata de religión de forma sublime y citan ejemplos como el hecho de que una de las réplicas, Roy Batty (Hauer), se perfore la mano con un clavo, posiblemente para representar una crucifixión, y que Tyrell (Joe Turkel), el creador de las réplicas, sirve como figura divina y vigila todas sus creaciones.

La soberbia mezcla que hace Scot de ciencia ficción del siglo XXI y cine negro del decenio de 1940 crea una distopía sensacional; asimismo, puede que a Ford, en el papel del hombre que recibe el encargo de «retirar» (es decir, ejecutar) a los androides que han venido a la tierra en busca de su creador, no le gustara «estar por ahí y proporcionar cierto foco a los decorados de Ridley», como dijo a un periodista en 1991, pero su desconcierto se ajusta perfectamente al argumento.

Una de las razones por las cuales *Blade Runner* ha pasado a ser una película de culto es la existencia de más de una versión: la del director tiene escenas complementarias y omite los comentarios en off de Ford junto con el final feliz que impuso el estudio. Otra razón es el debate en curso sobre si Deckard mismo es en realidad una réplica, sea cual fuere la respuesta —Scott ha insinuado, como mínimo en una ocasión, la posibilidad de que Deckard sea un androide—, *Blade Runner* sigue siendo una de las películas de ciencia ficción con la mejor dirección artística y visualmente más sensacional de la historia del cine. **JB**

Diner Barry Levinson, 1982



EE.UU. (MGM), 110 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Jerry Weintraub
Guión Barry Levinson
Fotografía Peter Sova
Música Bruce Brody, Ivan Kral
Intérpretes Steve Guttenberg, Daniel Stern, Mickey Rourke, Kevin Bacon, Timothy Daly, Ellen Barkin, Paul Reiser, Kathryn Dowling, Michael Tucker, Jessica James, Colette Blonigan, Kelle Kipp, John Aquino, Richard Pierson, Claudia Cron
Nominaciones al Oscar Barry Levinson (guión)

«La revolucionaria evocación de la amistad masculina en Diner *cambió el modo en que los hombres interactúan, no solo en las comedias y cine de amigos, sino también en la ficción policíaca... o en la radio...»*

***Vanity Fair*, 2012**

i

En 2012, Levinson desarrolló una versión musical de *Diner* para Broadway, con canciones de Sheryl Crow.

Después del hito que supuso *American Graffiti* de George Lucas, el mundo del cine prefirió la nostalgia optimista para el público que había nacido inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y que empezaba a madurar. Respondiendo a este tema cultural, Barry Levinson escribió y dirigió *Diner*, clásico de la comedia rodado en 1982 en Baltimore, con un reparto de actores desconocidos, varios de los cuales obtendrían un éxito notable en años subsiguientes.

La película empieza la noche de Navidad de 1959 y cuenta la historia de seis veinteañeros que lidian con su amistad entremezclada y el decenio que acaba, todo ello insinuado mientras se hacen los preparativos para el matrimonio de uno de ellos la víspera de Año Nuevo. El restaurante epónimo de la película se convierte en una especie de segunda casa para ellos, como una vuelta al vientre materno. Sentados en sus bancos tapizados con cuero y comiendo en las mesas de brillante superficie, hablan, hablan y hablan para retrasar las exigencias del mundo exterior y disfrutan de la mutua compañía.

Eddie (Steve Guttenberg) es un gritón inseguro que cuenta los días que faltan para su boda. Shrevie (Daniel Stern) es el prototipo del hombre corriente que se debe a su empleo y a su esposa, Beth (Ellen Barkin), con la que no tiene una amistad adulta. Boogie (Mickey Rourke) estudia Derecho en clases nocturnas, es mujeriego y peluquero y tiene un problema con el juego. Fenwick (Kevin Bacon) es el automarginado rico y alcohólico, y Billy (Timothy Daly) es un estudiante con una vieja amiga a la que ha dejado embarazada, Barbara (Kathryn Dowling). El último de los seis, Modell (Paul Reiser), es un monigote, pero tiene un agudo sentido de la oportunidad para contar chistes.

Es una historia agridulce sobre la llegada a la mayoría de edad más allá de los confines de las calles de Los Ángeles y los decorados de los estudios cinematográficos o de los rascacielos y barrios periféricos de Nueva York. La filmación en Baltimore da a la película una sensibilidad más general y amplía el horizonte de estas historias más allá de los centros de las ciudades cosmopolitas. Sin embargo, el humor de *Diner* se encuentra en las grandes escenas construidas alrededor de un reparto de aspirantes que despliegan mucha camaradería y los elementos del diseño de producción que proporcionan suficientes detalles del momento para parecer auténticos. Los coches son de la época, y también lo es la música. Flota en el aire la naciente adquisición de poder por parte de la mujer, pero también se nota el malestar de estos jóvenes al borde del momento en que deberán elegir entre adaptarse o independizarse y tomar direcciones nuevas.

Momentos de gran comicidad aparecen junto a apremiantes estampas dramáticas. Hay un debate vehemente sobre Frank Sinatra y Johnny Mercer, o un pene en una bolsa de palomitas de maíz.

La película termina con un interrogante y la ausencia que le da estructura es la prometida de Eddie. Representa las complicaciones de la familia y la domesticidad: en pocas palabras, la aceptación definitiva de la responsabilidad adulta. En conjunto, estos son los valores que los seis personajes de *Diner* parecen rechazar pero que al mismo tiempo anhelan en sus últimas boqueadas de inocencia a finales de 1959. **GC-Q**



EE.UU. (Colum., Mir., Punch), 119 min, color
Idioma inglés
Producción Sydney Pollack, Dick Richards
Guión Larry Gelbart, Don McGuire, Murray Schisgal
Música Dave Grusin
Intérpretes Dustin Hoffman, Jessica Lange, Teri Garr, Dabney Coleman, Charles Durning, Bill Murray, Sydney Pollack, George Gaynes, Geena Davis
Oscar Jessica Lange (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Sydney Pollack, Dick Richards (mejor película), Sydney Pollack (director), Larry Gelbart, Murray Schisgal, Don McGuire (guión), Dustin Hoffman (actor), Teri Garr (actriz de reparto), Owen Roizman (fotografía), Fredric Steinkamp, William Steinkamp (montaje), Dave Grusin, Alan Bergman, Marilyn Bergman (canción), Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Rick Alexander, Les Lazarowitz (sonido)

i

El equipo solo le daba las malas noticias a Hoffman cuando estaba disfrazado, porque «como mujer era más simpático».

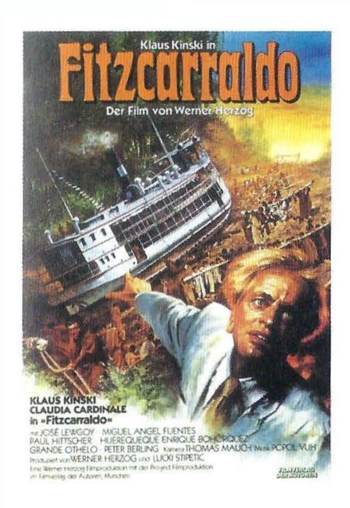
Tootsie Sydney Pollack, 1982

La crítica británica Judith Williamson menospreció en cierta ocasión el «síndrome de Tootsie» en la cultura contemporánea: la creencia de que basta ponerse durante unos días en el lugar de una persona de la «otra» clase social para comprender totalmente sus dificultades. El síndrome empezó con esta película sobre un actor en apuros (Dustin Hoffman en una interpretación maravillosa) que consigue un papel en un serial televisivo haciéndose pasar por mujer (que hoy parece una versión sureña de Dame Edna Everage).

Las complicaciones que ello acarrea a *Tootsie* —el esfuerzo desesperado por mantener la farsa y el difícil intento de cortejar a la coprotagonista (Jessica Lange), incluida una ligera complicación lésbica— evocan los tiempos de las farsas disparatadas sobre el sexo y la identidad de los años treinta y cuarenta. Pero el director, Sydney Pollack tiene un agudo sentido de su trascendencia contemporánea, tanto en lo que se refiere a los detalles del comportamiento como a la estética.

Tootsie, junto con la obra de James L. Brooks, fue pionera de un nuevo estilo de cine: intensamente movido, lleno de argumentos secundarios, alusiones a la cultura «pop» (con una intervención de Warhol) y dinámicas escenas de montaje, todo lo cual aumenta las complicaciones dramáticas e insinúa consecuencias implícitas de carácter subversivo al tiempo que las esquiva con elegancia hasta llegar a un final entretenido y feliz. **AM**





República Federal de Alemania/Perú (Autoren, Project, Werner Herzog, Wildlife, ZDF), 158 min, color
Idioma inglés, alemán
Producción Werner Herzog, Lucki Stipetic
Guión Werner Herzog
Fotografía Thomas Mauch
Música Popol Vuh
Música adaptada Vincenzo Bellini, Giacomo Puccini, Richard Strauss, Giuseppe Verdi
Intérpretes Klaus Kinski, José Lewgoy, Miguel Ángel Fuentes, Paul Hittscher, Huerequeque Enrique Bohorquez, Grande Otelo, Peter Berling, David Pérez Espinosa, Milton Nascimento, Ruy Polanah, Salvador Godínez, Dieter Milz, William L. Rose, Leoncio Bueno, Claudia Cardinale
Festival de Cannes Werner Herzog (director, nominación a la Palma de Oro)

«Como testimonio de la búsqueda de un sueño, y muestra de la audacia, la locura y el heroísmo visionario del hombre, no ha habido nunca una cinta comparable.»

Roger Ebert, crítico, 1982

i

Las dificultades del rodaje de *Fitzcarraldo* se muestran en el documental de Les Blank *Burden of Dreams*, de 1982.

Fitzcarraldo Werner Herzog, 1982

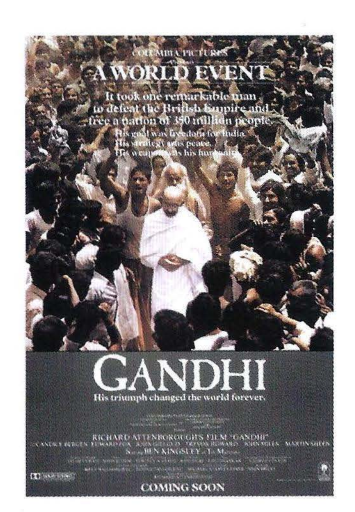
Es difícil hablar de *Fitzcarraldo* sin hurgar antes en el carácter obsesivo de su director, Werner Herzog, así como en su desconcertante colaboración con su frecuente (e inescrutable) estrella, Klaus Kinski. Su relación de trabajo se basaba en el antagonismo mutuo y en la agresividad pura y simple suavizada por una admiración igualmente mutua, y esa contradicción se manifestaba con regularidad en sus polémicas realizaciones. A pesar de su comportamiento imprevisible, Kinski solía ser el primero a quien acudía Herzog cuando llegaba el momento de escoger a los intérpretes de una película. ¿O era solo que Herzog raramente podía convencer a otros para que participasen en sus agotadores proyectos?

De hecho, tanto Jason Robards como Mick Jagger fueron contratados al principio para el papel y Herzog no recurrió a Kinski hasta después de que los dos se echaran atrás. Y no es extraño: el argumento de la película es el epítome de la legendaria tenacidad tanto de Herzog como de Kinski. Un amante de la ópera, Brian Sweeney Fitzgerald (Kinski), jura que llevará su música preferida al remoto Perú. Pero primero tiene que amasar una fortuna que le permita financiar su quijotesca empresa y su plan lleva aparejado transportar un enorme barco de vapor al otro lado de las montañas hasta un terreno aislado donde podría explotar los árboles del caucho.

Hacer una película que contase semejante hazaña casi imposible, afrontando obstáculos casi insuperables, resultó una prueba terrible en sí misma. No contribuyó a hacerlo más fácil el hecho de que Herzog abordara el proyecto con la locura empecinada del personaje titular. El empeño de Herzog se vio dificultado por accidentes, ataques de locura, dolor, enfermedades e incluso muertes.

Herzog filmó en el interior de las junglas de Ecuador y Perú y afrontó todas las dificultades inherentes, desde mosquitos hasta avalanchas de barro. Para rodar una expedición en balsas, Herzog y un pequeño grupo de técnicos tuvieron que atravesar los rápidos. Herzog transportó un barco al otro lado de las montañas, lo cual dio a esa secuencia una verosimilitud propia de un documental. Gran parte del rodaje puede verse en el documental que filmó Les Blank, *Burden of Dreams*.

Pese a todo ello, *Fiztcarraldo*, la película acabada, difícilmente puede compararse con *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, y mucho menos con *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, y Kinski no es ningún invasor como Kurtz. Comparada con *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, la cólera de Dios*), la sombría película sobre un conquistador español que hicieron Herzog y Kinski, *Fitzcarraldo* es de una inocencia total. El optimista amante de la ópera que interpreta Kinski, al que los peruanos apodan «Fitzcarraldo», actúa impulsado tanto por el idealismo como por la intransigencia. Los nativos le ayudan a llevar su sueño a buen término en parte debido a su inocencia, su exuberancia y su pasión absoluta por la ópera, que escucha en una antigua Victrola que lleva consigo a todas partes. Cuando el vapor es arrastrado cuesta arriba, Fitzcarraldo se halla de pie en cubierta, sonriendo, mientras en la Victrola suena a todo volumen la voz de Enrico Caruso. Son imágenes tan surreales como inspiradoras que anuncian una hazaña que es a la vez dramática (en términos narrativos) y extraordinariamente táctil (en términos del arte de hacer películas). **JKI**



GB/India (Carolina Bank, Goldcrest, Indo-British, International, NFDC), 188 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Richard Attenborough
Guión John Briley
Fotografía Ronnie Taylor, Billy Williams
Música Ravi Shankar, George Fenton
Intérpretes Ben Kingsley, Candice Bergen, Edward Fox, John Gielgud, Trevor Howard, John Mills, Martin Sheen, Ian Charleson, Athol Fugard, Günther Maria Halmer, Saeed Jaffrey, Geraldine James, Alyque Padamsee, Amrish Puri, Roshan Seth
Oscar Richard Attenborough (mejor película), Richard Attenborough (director), John Briley (guión), Ben Kingsley (actor), Stuart Craig, Robert W. Laing, Michael Seirton (dirección artística), Billy Williams, Ronnie Taylor (fotografía), John Mollo, Bhanu Athaiya (vestuario), John Bloom (montaje)
Nominaciones al Oscar Tom Smith (maquillaje), Ravi Shankar, George Fenton (banda sonora), Gerry Humphreys, Robin O'Donoghue, Jonathan Bates, Simon Kaye (sonido)

«Ojo por ojo y el mundo quedará ciego.»

Mohandas Gandhi (Ben Kingsley)

i

Ben Kingsley se parecía tanto a Mohandas Gandhi que muchos lugareños pensaron que era su espíritu.

1982

Gandhi Richard Attenborough, 1982

«La verdad —dijo Richard Attenborough—, es que nunca quise ser director, en absoluto. Solo quería dirigir esa película.» Para él, pues, *Gandhi* representó una misión: Attenborough superó 20 años de retraso, frustraciones, burlas y riesgos económicos personales para hacer realidad su gran sueño de recrear la vida y la época de Mohandas Kharamchand Gandhi (1869-1948) de una manera que conmoviese por igual al público oriental y al occidental con el significado espiritual del Mahatma.

Attenborough concibió el proyecto en 1962: su inspiración en particular fue la máxima de Gandhi «Siempre ha sido un misterio para mí que los hombres puedan sentirse honrados por la humillación de sus semejantes». Attenborough, que ya era productor, no empezaría a dirigir hasta 1969, con *Oh! What a Lovely War*, y en diversas etapas de su lucha de 18 años por recaudar dinero para *Gandhi*, Fred Zinnemann y David Lean fueron propuestos como directores más apropiados y más comerciales. Varios guionistas, entre ellos Gerald Hanley, Donald Ogden Stuart y Robert Bolt, intentaron escribir el guión antes de que el de John Briley captase magistralmente la esencia de la vida y los logros de Gandhi.

A lo largo de los años, se pensó en varias generaciones de actores —incluidos Alec Guinness, Dirk Bogarde, Peter Finch, Albert Finney, Tom Courtenay, Robert De Niro, Dustin Hoffman, John Hurt y Richard Burton— para el papel principal. Al final se eligió al prácticamente desconocido Ben Kingsley, que tenía la ventaja de los rasgos faciales que había heredado de su padre, que era indio. Kingsley se entregó en cuerpo y alma al papel, y perdió peso, practicó el yoga, aprendió a hilar algodón e hizo un valeroso intento de vivir de acuerdo con el ejemplo de Gandhi. El enorme reparto de actores secundarios incluía un notable despliegue de las lumbreras de la escena y la pantalla de la época.

El guión de Briley empieza con el asesinato y las exequias de estado de Gandhi en 1948, y luego retrocede hasta sus comienzos como joven abogado que protestó contra la discriminación racial en África del Sur en 1893. A partir de este momento sigue los principales hitos biográficos de su lucha contra la dominación imperial británica y a favor de una sociedad y una cultura integradas en la India. Irónicamente, el apasionado compromiso de Gandhi con la protesta pacífica a menudo conduce a la violencia y la muerte, así como a su propio y prolongado encarcelamiento. Gran parte de la acción se filmó en los lugares históricos donde tuvo lugar. Se calcula que para la escena de las exequias, filmada en el Rajpath utilizando 11 equipos de rodaje, se reunieron 400.000 extras.

Gandhi refutó triunfalmente la creencia general de que las películas que necesitan mucho tiempo para hacerse no alcanzan su objetivo y pierden el frescor de la inspiración inicial. *Gandhi* encontró una respuesta instantánea en los elogios de la crítica y el público mundial. Sus ocho premios de la Academia batieron una marca, superada solo por *Ben Hur* (1959). Para Attenborough la mayor satisfacción personal fue evidentemente la certeza de que como mínimo parte del público se sintió enriquecido por el encuentro con Gandhi, por medio de su biografía cinematográfica. Para bien o para mal, Gandhi marcaría su futura carrera como director de películas biográficas inspiradoras. **DRos**



La cosa John Carpenter, 1982
The Thing

EE.UU. (Turman-Foster, Universal), 109 min, tecnicolor
Idioma inglés, noruego
Producción David Foster, Lawrence Turman
Guión Bill Lancaster, basado en el relato *Who Goes There?* de John W. Campbell Jr.
Fotografía Dean Cundey
Música Ennio Morricone
Intérpretes Kurt Russell, Wilford Brimley, T. K. Carter, David Clennon, Keith David, Richard A. Dysart, Charles Hallahan, Peter Maloney, Richard Masur, Donald Moffat, Joel Polis, Thomas G. Waites, Norbert Weisser, Larry J. Franco, Nate Irwin

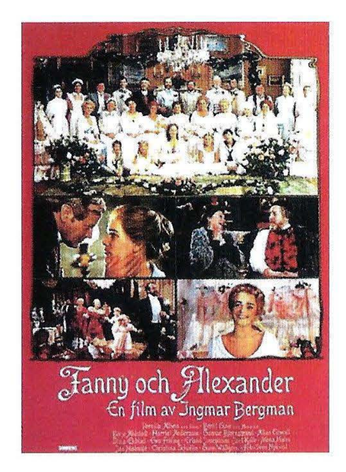
i

La película fue rodada en pleno verano en Los Ángeles, en estudios refrigerados artificialmente.

Un grupo de científicos (que incluye a Kurt Russell, el protagonista) en un puesto aislado de la Antártida se encuentra sitiado por un ser alienígena que es capaz de adueñarse de sus cuerpos. Sin poder comunicarse con el resto del mundo, los hombres se vuelven cada vez más paranoicos y empiezan a sospechar unos de otros, creyendo que el alienígena se ha apoderado de ellos, y se dan cuenta de que no pueden permitirle ir más allá de ese lugar de la Antártida, no fuera a infectar al mundo entero.

Basada en el clásico relato de ciencia ficción *Who Goes There?*, de John W. Campbell, y adaptada anteriormente, en 1951, por Howard Hawks con el título de *The Thing From Another World* (*El enigma de otro mundo*), esta versión que en 1982 dirigió John Carpenter evita el tono de aventura de tebeo de la película de Hawks y se ocupa directamente de la claustrofobia y el miedo existencial. La realización de Carpenter fue una de las películas de horror más influyentes de los años ochenta.

La cosa es uno de los textos principales para explorar los temas de invasión corporal que son tan frecuentes en las películas de horror y de ciencia ficción de dicho decenio. Es una de las primeras películas que no titubea en mostrar la ruptura y deformación de la carne y el hueso en grotescos cuadros vivos de belleza surreal. **AT**



Suecia/Francia/República Federal de Alemania (Cin. AB, Gaumont, Persona, Swedish Film Inst., Sandrews, Svenska, TVI, Tobis), 188 min, eastmancolor
Idioma sueco, alemán, yiddish, inglés
Producción Jörn Donner
Guión Ingmar Bergman
Fotografía Sven Nykvist
Música Daniel Bell
Intérpretes Erland Josephson, Jarl Kulle, Pernilla Allwin, Allan Edwall, Bertil Guve, Gunn Walgren, Ewa Fröling
Oscar Suecia (mejor película de habla no inglesa), Anna Asp, Susanne Lingheim (dirección artística), Sven Nykvist (fotografía), Marik Vos-Lundh (vestuario)
Nominaciones al Oscar Ingmar Bergman (director), Ingmar Bergman (guión)
Festival de Venecia Ingmar Bergman (premio FIPRESCI)

«Una de esas obras maestras que se presentan simplemente como algo que trasciende incluso la dilatada carrera de un gran artista.»

Chris Cabin, *Slant Magazine*, 2011

i

Hay dos versiones de *Fanny y Alexander*: la cinematográfica, de tres horas de duración, y la televisiva, de cinco.

Fanny y Alexander Ingmar Bergman, 1982

Fanny och Alexander

Anunciada como la penúltima realización del director sueco Ingmar Bergman (desde entonces trabajó principalmente en la televisión), el relato autobiográfico de *Fanny y Alexander* sobresaltó a los admiradores de sus melancólicas películas anteriores. Escrita también por Bergman e interpretada por muchos de sus actores con más talento y veteranía, entre ellos Erland Josephson, Harriet Andersson y Gunnar Björnstrand, *Fanny y Alexander* se considera su película más accesible: obtuvo cuatro de sus seis nominaciones a los Oscar, entre ellos el que se concede a la mejor película en lengua no inglesa.

Esta larga película en parte autobiográfica abarca un año importante y tempestuoso en la vida de dos hermanos (Pernilla Allwin y Bertil Guve) nacidos en el seno de una familia aristocrática en la Suecia de finales del siglo XIX. Filmada con una energía no vista en anteriores producciones de Bergman, la historia es en parte drama dickensiano y en parte cuento de hadas místico. Empieza en una lujosa Navidad en familia contada desde el punto de vista del niño y luego pasa a la vida desdichada de los dos pequeños después de la muerte de su muy querido padre, que era propietario de un teatro. Para entonces, el habitual sentido bergmanesco de premonición ya ha descendido sobre la película y esta cuenta la vida durante el desgraciadísimo y aterrador nuevo matrimonio de su madre con un horrible obispo (Jan Malmsjö en un papel apropiadamente odioso).

Debido a su duración y a su ritmo lánguido y meticuloso, puede que *Fanny y Alexander* no guste a los modernos espectadores de películas de acción, pero Sven Nykvist, el famoso fotógrafo de Bergman, emplea una iluminación brillante consiguiendo que cada encuadre sea una delicia.

Toda la película produce una etérea sensación surreal, lo cual es un alivio en sus momentos más trágicos. Bergman, magistral como siempre, estructura sabiamente la narración de forma que su momento más horrible y más satisfactorio llegue justo cuando la historia exige una resolución. Para entonces el espectador ya se ha quedado sin aliento y espera que vuelvan los buenos tiempos. A pesar de que la obra de su vida ha consistido en analizar el mundo aterrador de los vivos, Bergman concede aquí un poco de consuelo a su público, si bien con ciertas condiciones filosóficas. **KK**



La noche de San Lorenzo

La notte di San Lorenzo

Paolo Taviani y Vittorio Taviani, 1982

Italia (Ager, RAI), 105 min, eastmancolor
Idioma italiano
Producción Giuliani G. De Negri
Guión Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Giuliani G. De Negri, Tonino Guerra
Fotografía Franco Di Giacomo
Música Nicola Piovani
Intérpretes Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli, Miriam Guidelli, Massimo Bonetti, Enrica Maria Modugno, Sabina Vannucchi, Giorgio Naddi, Renata Zamengo, Micol Guidelli, Massimo Sarchielli, Giovanni Guidelli, Mario Spallino, Paolo Hendel
Festival de Cannes Paolo Taviani, Vittorio Taviani (gran premio del jurado, premio del jurado ecuménico, nominación a la Palma de Oro)

Es la obra maestra de los hermanos Taviani, Paolo y Vittorio, y tiene lugar en la noche epónima, en la que todos los sueños se hacen realidad. Narrada por una madre que habla a su bebé dormido, la historia vuelve a 1944, cuando los invasores alemanes y sus colaboradores fascistas italianos controlaban el pueblo de la narradora, que a la sazón contaba seis años de edad. Con su pueblo natal dividido entre las ordenanzas nazis y su eventual liberación, un grupo de sus conciudadanos cruza la campiña toscana en busca de la salvación.

Sin pasar por alto los terrores de la guerra ni detenerse demasiado en ellos, el viaje expresa la resistencia civil. Las luchas cotidianas por conseguir alimentos tienen prioridad sobre las balas o las ventajas tácticas. De manera periódica, incluso se trasluce la perspectiva infantil de la narradora con imágenes de un surrealismo tragicómico que quitan importancia al aspecto aterrador de su odisea.

Notable por su interpretacion coral, *La noche de San Lorenzo* también ofrece imágenes indelebles que alivian el recuerdo grabado de un conflicto no deseado. Una catedral es bombardeada para matar a los fieles. El grupo se da un festín con las sandías silvestres que encuentran en un campo. Estos momentos simbolizan conjuntamente la gravedad de la Segunda Guerra Mundial al tiempo que recuerdan la dignidad de la vida cotidiana. **GC-Q**

El silencio de Christine M. Marleen Gorris, 1982

De stilte rond Christine M.

Holanda (Sigma), 92 min, color
Idioma holandés, inglés
Producción Matthijs van Heijningen
Guión Marleen Gorris
Fotografía Frans Bromet
Música Lodewijk de Boer, Martijn Hasebos
Intérpretes Edda Barends, Nelly Frijda, Henriëtte Tol, Cox Habbema, Eddie Brugman, Hans Croiset, Erik Plooyer, Anna van Beers, Noa Cohen, Kees Coolen, Edgar Danz, Diana Dobbelman, Miranda Frijda, Frederik de Groot, Noortje Jansen

Momento clave en la historia del cine hecho por mujeres, *El silencio de Christine M.*, de Marleen Gorris, atacó y polarizó al público. La película abordó la rabia sumergida de las mujeres, reconectando a las feministas con la ira que alimentó a los movimientos de los años sesenta y setenta al tiempo que provocaba acusaciones de estereotipos a la inversa.

Inspirada por la noticia de que una mujer de clase obrera ha sido detenida por robar en una tienda, la película se centra en tres mujeres que no se conocen, y que matan al gerente de una boutique que se enfrenta desdeñosamente a un ama de casa hecha polvo a la que han pillado con las manos en la masa. Mezcla singular de thriller, drama judicial, comedia negra, casi documental y alegoría política, es una película a ratos fascinante y distanciadora, irritante y electrizante.

En la culminación ante el tribunal, cuando el doctor Van den Bos declara que las mujeres están «en plena posesión de sus facultades mentales», sus actos adquieren una carga política. La película no termina de forma espectacular ni discreta, sino con oleadas de risotadas estentóreas que acaban dando paso al silencio. Como ha preguntado un crítico, «Lo que resulta tan turbador ¿es el asesinato o las risas?». Aunque las películas recientes de Gorris son más sosegadas y populares, esta última hace que la ideología sea visceral y es un verdadero bombazo. **LB**

El contrato del dibujante Peter Greenaway, 1982
The Draughtsman's Contract

GB (Channel Four Television, British Film Institute) 108 min, color
Producción David Payne
Guión Peter Greenaway
Fotografía Curtis Clark
Música Michael Nyman
Intérpretes Anthony Higgins, Janet Suzman, Anne-Louise Lambert, Hugh Fraser, Neil Cunningham, Dave Hill, David Grant, David Meyer, Tony Myer, Nicolas Amer, Suzan Crowley, Lynda La Plante, Michael Feast

En la Inglaterra de finales del siglo XVII, la señora Herbert, una rica aristócrata (Janet Suzman), contrata a Neville, un joven, ambicioso y arrogante artista (Anthony Higgins), para que realice doce dibujos de las amplias propiedades de su marido en Wiltshire. Neville accede, pero sus condiciones incluyen ciertos favores sexuales. Mientras, el marido continúa ausente, quizá asesinado. Las pistas de su desaparición aparecen en los bocetos del artista.

Tras trabajar en el cine experimental y en falsos documentales durante los últimos años, Peter Greenaway hizo su debut en la ficción con este filme planteado a partir de un desconcertante rompecabezas. El estilo retiene aún las directrices formales de sus primeras obras: las composiciones son de una exactitud geométrica, el diálogo es anacrónico e intencionadamente antinatural, y el hilo narrativo confunde en lugar de clarificar. Pero el ingenio es brillante, acompañado de una teatralidad lúdica que lo convirtió en un inesperado éxito del cine británico. Los paisajes de la heredad se ven exquisitamente plasmados por la fotografía de Curtis Clark, mientras que la banda sonora de Michael Nyman, que reutiliza motivos de Purcell, es un auténtico placer. Uno de los debuts cinematográficos más demoledores del reciente cine británico, *El contrato del dibujante* sigue siendo el filme más accesible de Greenaway. **EL**

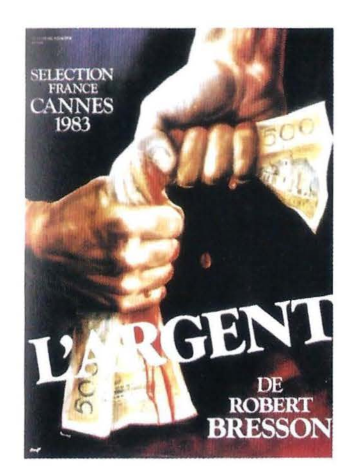
Historias de Navidad Bob Clark, 1983
A Christmas Story

EE.UU./Canadá (Christmas Tree, MGM), 94 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Bob Clark, René Dupont
Guión Leigh Brown, Bob Clark, Jean Shepherd, basado en la novela *In God We Trust, All Others Pay Cash* de Jean Shepherd
Fotografía Reginald H. Morris
Música Paul Zaza, Carl Zittrer
Intérpretes Melinda Dillon, Darren McGavin, Peter Billingsley, Ian Petrella, Scott Schwartz, R.D. Robb, Tedde Moore, Yano Anaya, Zack Ward, Jeff Gillen, Colin Fox, Paul Hubbard, Leslie Carlson, Jim Hunter, Patty Johnson

Corren los años cuarenta, una época en que las familias estadounidenses todavía cenan juntas, los niños recorren a pie largas distancias para ir a la escuela con las mochilas bien atadas y todo el mundo conoce a sus vecinos. Para el pequeño Ralphie (Peter Billingsley) de *Historias de Navidad*, la vida es buena pero no del todo completa. La Navidad se acerca rápidamente y lo único que Ralphie quiere es un revólver Red Ryder BB, como el que anuncia su héroe de la radio. A pesar de la oposicion de su familia y su maestro, Ralphie está decidido a idear un plan que le permita obtener el juguete en Navidad.

Bob Clark se burla cariñosa pero mordazmente de la Navidad, los valores familiares, la añoranza de los tiempos pasados y el consumismo que actualmente define las fiestas navideñas. A la vez gracioso e hilarante, este moderno clásico navideño es tan eficaz porque nunca se muestra cruel ni desdeñoso con los blancos de sus bromas.

Los matones de la escuela, un padre cascarrabias y una madre agobiada de trabajo, un extraño hermano menor y un grupo de amigos inadaptados cobran vida en el comentario en off a cargo de un Ralphie ya adulto. Las escenas clásicas (un compañero de escuela con la lengua pegada al hielo del asta de la bandera; la cena de Navidad en un restaurante chino) logran ser a la vez divertidísimas y conmovedoras sin caer en ningún momento en la sensiblería. *Historias de Navidad* parece hecha a la medida para quienes detestan los aspectos almibarados de las fiestas pero no quieren ser un Scrooge. **EH**



Francia/Suiza (EOS-Film, France 3 Cinéma, Marion's Films), 85 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Jean-Marc Henchoz, Daniel Toscan du Plantier
Guión Robert Bresson, basado en el relato *El billete falso* de Lev Tolstói
Fotografía Pasqualino De Santis, Emmanuel Machuel
Música adaptada Johann Sebastian Bach
Intérpretes Christian Patey, Vincent Risterucci, Caroline Lang, Sylvie Van den Elsen, Béatrice Tabourin, Didier Baussy, Marc Ernest Fourneau, Bruno Lapeyre, François-Marie Banier, Alain Aptekman, Jeanne Aptekman, Dominique Mullier, Jacques Behr, Gilles Durieux, Alain Bourguignon
Festival de Cannes Robert Bresson (director, junto con Andrei Tarkovski por *Nostalgia*; nominación a la Palma de Oro)

«Amo el cine porque sé que es efímero... No creo en la inmortalidad de las obras de arte.»

Robert Bresson, 1983

i

El dinero fue el último filme de Bresson, y el que una vez describió como la cinta que «mayor placer» le había dado.

El dinero Robert Bresson, 1983

L'argent

A la hora de empezar *El dinero*, un súbito estallido de blancura introduce un nuevo giro en la narración. Una mujer de cabellos grises (Sylvie Van den Elsen) pasa caminando y cruza una mirada sutil con un delincuente fugitivo, Yvon (Christian Patey). Al cabo de unos momentos, todo es verde y natural por primera vez en la película.

El misterio es el lema del cine de Robert Bresson, pero la relación que empieza aquí entre Yvon y su benefactora es lo más misterioso de todo. La mujer parece darse cuenta de que tiene a un asesino en las manos. Su sumisión a él es masoquista, espiritual y sexual a la vez, por no decir, finalmente, suicida.

¿Es esta mujer una imbécil condenada por su código de bondad equivocada, o una santa que proporciona una gracia momentánea a un alma condenada? ¿Y qué es Yvon a estas alturas de su angustioso viaje —la premisa, tomada de Lev Tolstói, de un billete de 500 francos falsificado por un trío de escolares que provoca la disolución inexorable de todas las estructuras de su vida—: un loco alienado, un frío manipulador o una víctima en busca de su inocencia perdida?

El mundo de *El dinero* es estéril y desnudo. La fría arquitectura de las tiendas de clase media, los tribunales y las prisiones hace juego con un «collage» igualmente desagradable de sirenas, coches y máquinas. Con frecuencia aparecen cuerpos enmarcados por puertas y ventanas.

¿Es *El dinero*, la obra más secular y materialista de Bresson, una culminación lógica de la desesperanza ante la vida industrializada moderna que vemos en *El diablo, probablemente* (1977), o hay un rayito de esperanza escondido en alguna parte de su visión deprimente? Algunos detalles conmovedores se escapan de la red determinista, como, por ejemplo, las imágenes de Yvon cogiendo avellanas de las hojas de los árboles y compartiéndolas luego con la mujer, como sábanas blancas agitadas suavemente por la brisa: uno de los pasajes más sencillos pero a la vez más bellos del cine de Bresson.

Intuimos aquí el profundo misterio de seres que atraviesan paisajes de violencia deshumanizadora con sus capacidades para el mal y el bien encerradas silenciosamente dentro de ellos, y somos testigos de momentos fugaces de pureza natural, absoluta en un mundo que se ha ido al infierno. **AM**



Elegidos para la gloria Philip Kaufman, 1983

The Right Stuff



EE.UU. (The Ladd Co.), 193 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Chartoff, Irwin Winkler
Guión Philip Kaufman, basado en el libro de Tom Wolfe
Fotografía Caleb Deschanel
Música Bill Conti
Música adaptada Gustav Holst
Intérpretes Sam Shepard, Scott Glenn, Ed Harris, Dennis Quaid, Fred Ward, Barbara Hershey, Kim Stanley, Veronica Cartwright, Pamela Reed, Scott Paulin, Charles Frank, Lance Henriksen, Donald Moffat, Levon Helm, Mary Jo Deschanel
Oscar Jay Boekelheide (efectos de sonido), Glenn Farr, Lisa Fruchtman, Stephen A. Rotter, Douglas Stewart, Tom Rolf (montaje), Bill Conti (banda sonora), Mark Berger, Thomas Scott, Randy Thom, David MacMillan (sonido)
Nominaciones al Oscar Irwin Winkler, Robert Chartoff (mejor película), Sam Shepard (actor de reparto), Geoffrey Kirkland, Richard Lawrence, W. Stewart Campbell, Peter R. Romero, Jim Poynter, George R. Nelson (dirección artística), Caleb Deschanel (fotografía)

«¿Quién es el mejor piloto que nunca haya visto? Bueno, lo tienes delante.»

Gordon Cooper (Dennis Quaid)

i

Irónicamente para un actor que interpreta a un aviador, Sam Shepard tenía aerofobia.

Las grandes expectativas que despertó este épico drama de tres horas que celebraba el primer programa estadounidense de vuelos espaciales tripulados, con su conjunto de actores a punto de alcanzar el estrellato (entre ellos Ed Harris, Dennis Quaid y Jeff Goldblum), se vieron defraudadas por los modestos resultados que dio en taquilla. Pero la visión nada convencional que el director/guionista Philip Kaufman ofrece de los actos heroicos y su notable tratamiento visual, hicieron que *Elegidos para la gloria* fuera recompensada con ocho nominaciones al Oscar (entre ellas a la mejor película) y ganara cuatro estatuillas.

La película, que es una adaptación del duro, emotivo y revelador «bestseller» de Tom Wolfe sobre los astronautas del proyecto Mercury, contrasta las hazañas valerosas pero relativamente anónimas del piloto de pruebas Chuck Yaeger (Sam Shepard está perfecto en el papel del tranquilo e individualista piloto), que rompió la barrera del sonido, con la selección de varios atletas dotados de «lo que hay que tener». Los retratos admirativos pero alegres y realistas, sin ocultar los defectos de los pilotos, se contrastan con una visión claramente satírica de la carrera del espacio enmarcada en la guerra fría, con políticos que tratan desesperadamente de minimizar los logros aeroespaciales de los soviéticos poniendo en peligro y magnificando las cualidades de un grupo de héroes instantáneos.

Hay abundantes momentos memorables: mientras trata de encontrar a Yaeger, que ha sufrido un accidente, uno de los buscadores señala un punto y pregunta, lleno de dudas: «¿Eso es un hombre?», y al instante vemos la figura chamuscada saliendo varonilmente de los restos humeantes, y luego la cámara enfoca al compañero de Yaeger (Levon Helm, de The Band, que es también el narrador de la película) exclamando con entusiasmo «¡Vaya si lo es!»; Alan Shepard (Scott Glenn) tan ansioso por mear como por hacer historia» cuando su tiempo en una cápsula instalada sobre un cohete Saturn se alarga y se convierte en una tortura; el vuelo orbital de John Glenn (Harris) da paso a un desfile triunfal; el arrogante y sonriente Gordo Cooper (Quaid) queda impresionado por la «luz celestial» que resplandece sobre su casco. La película no deja de emocionar en ningún momento, a lo cual contribuye el uso de *Los planetas*, la imponente obra orquestal de Gustav Holst con la estimulante partitura de Bill Conti, que ganó un Oscar. **AE**



Reencuentro Lawrence Kasdan, 1983
The Big Chill

EE.UU. (Carson, Columbia), 105 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Michael Shamberg
Guión Barbara Benedek, Lawrence Kasdan
Fotografía John Bailey
Música Mick Jagger, Smokey Robinson, John Williams
Intérpretes Tom Berenger, Glenn Close, Jeff Goldblum, William Hurt, Kevin Kline, Mary Kay Place, Meg Tilly, JoBeth Williams, Don Galloway, James Gillis, Ken Place, Jon Kasdan, Ira Stiltner, Jake Kasdan, Muriel Moore
Nominaciones al Oscar Michael Shamberg (mejor película), Lawrence Kasdan, Barbara Benedek (guión), Glenn Close (actriz de reparto)

Muy imitada pero nunca superada —es imposible que los *treintañeros* de la televisión hubieran existido sin esta película—, la nostálgica realización de Lawrence Kasdan protagonizada por un grupo de amigos que estudiaron juntos en la universidad en los años sesenta, y ahora vuelven a encontrarse en un entierro, consigue ser a la vez agudamente ingeniosa y dolorosamente conmovedora.

A raíz del suicidio de Alex —encarnado por Kevin Costner, aunque en la película solo se ve una escena en la que ya ha muerto y están preparando el cadáver para colocarlo en el ataúd—, siete amigos suyos se reúnen durante un fin de semana para recordarle. Sam (Tom Berenger), Michael (Jeff Goldblum), Nick (William Hurt), Karen (JoBeth Williams) y Meg (Mary Kay Places) son los compañeros, todos ellos lidiando con su propia crisis de la mediana edad, que frecuentan la casa del matrimonio formado por Sarah (Glenn Close) y Harold (Kevin Kline) y recuerdan, discuten y abren viejas heridas mientras se escucha una banda sonora apropiadamente de los años sesenta.

El perceptivo guión de Kasdan y Barbara Benedek capta todos los sentimientos y decepciones de una generación idealista del decenio de 1960 que se ve metida en el de 1980, mucho más materialista, y el reparto de *Reencuentro* ofrece la combinación idónea de tristeza y humor sin caer nunca en la sensiblería. **JB**

Sans soleil Chris Marker, 1983

Francia (Argos Film), 100 min, color
Idioma francés
Guión Chris Marker
Fotografía Chris Marker
Música Isao Tomita
Música adaptada Modest Mussorgski, Jean Sibelius
Intérpretes Florence Delay, Arielle Dombasle, Riyoko Ikeda, Charlotte Kerr, Alexandra Stewart
Festival de Berlín Chris Marker (premio OCIC-mención honorífica, nuevo cine)

La obra maestra de Chris Marker, cuyo título significa *Sin sol*, es una de las películas no narrativas más importantes de nuestro tiempo: ensayo filosófico personal que se concentra principalmente en el Tokio contemporáneo pero que también incluye metraje rodado en Islandia, Guinea-Bissau y San Francisco, donde el cineasta localiza todos los exteriores originales de la película de Hitchcock *Vértigo* (*De entre los muertos* [1958]), una de las principales obsesiones cinematográficas de Marker. Difícil de describir y casi imposible de explicar, este diario poético de un importante cineasta y artista de vídeo francés se extiende en todas las direcciones, explorando y reflexionando sobre decenios de experiencia en todo el mundo.

Sans soleil es una película sobre la subjetividad, la muerte, la fotografía, las costumbres sociales y la conciencia misma, y causa el efecto de un poema que uno podría encontrar en una cápsula del tiempo. Característicamente, es una película que trata de las dudas de un fotógrafo izquierdista y trotamundos compulsivo que sigue obsesionado y paralizado por sus propias imágenes. Es significativo que, como en sus otras películas y vídeos, Marker se niegue a atribuirse el mérito de la dirección. También parece pertinente que asigne su propio comentario a una mujer estadounidense (Alexandria Stewart) en la versión en lengua inglesa —se le cita solo en tercera persona y en pretérito—, lo cual hace de él un maestro de la no dirección. El ingenio y la belleza de la originalísima forma del discurso de Marker dejan una profunda impresión. **JRos**

El retorno del Jedi Richard Marquand, 1983
Star Wars: Episode VI-Return of the Jedi

EE.UU. (Lucasfilm), 134 min, color
Idioma inglés
Producción Howard G. Kazanjian
Guión George Lucas, Lawrence Kasdan
Fotografía Alan Hume
Música John Williams, Joseph Williams
Intérpretes Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, Anthony Daniels, Peter Mayhew, Sebastian Shaw, Ian McDiarmid, Frank Oz, James Earl Jones, David Prowse, Alec Guinness, Kenny Baker, Michael Pennington, Kenneth Colley
Oscar Richard Edlund, Dennis Muren, Ken Ralston, Phil Tippett (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Ben Burtt (efectos de sonido), Norman Reynolds, Fred Hole, James L. Schoppe, Michael Ford (dirección artística), John Williams (banda sonora), Ben Burtt, Gary Summers, Randy Thom, Tony Dawe (sonido)

El tercer episodio, conocido también por *Episodio VI*, de la trilogía original de *La guerra de las galaxias*, de George Lucas, empieza cuando ha transcurrido cierto tiempo desde los acontecimientos llenos de suspense de *El imperio contraataca* (1980). Luke Skywalker (Mark Hamill), joven y ansioso aprendiz de Jedi en el primer episodio, es ahora un guerrero meditabundo (de ahí que vista de negro). Conocedor de las costumbres de la Fuerza, vuelve a su planeta natal, Tatooine, para ayudar a sus amigos —la princesa Leia (Carrie Fisher, vestida con un bikini de ciencia ficción del que todavía hablan con entusiasmo sus admiradores masculinos), Lando Calrissian (Billy Dee Williams) y Chewbacca el Wookie— a rescatar a su compañero Han Solo (Harrison Ford), que se ha convertido en una estatua de carbonita, de las garras de Jabba el Hutt.

El hilo principal del argumento se parece al de *La guerra de las galaxias* (1977). El Imperio del mal está construyendo otra Estrella de la Muerte y nuestros héroes deben destruirla. El productor ejecutivo, Lucas (coautor del guión con Lawrence Kasdan), y el director, Richard Marquand, introducen una nueva raza de seres parecidos a los ositos de peluche, los Ewok, para entretener a los espectadores de corta edad. Las estrellas, mientras tanto, nunca se ven eclipsadas por muñecos encantadores y efectos especiales impresionantes y ponen hábilmente fin a la visión de Lucas de la lucha galáctica entre el bien y el mal. **JB**

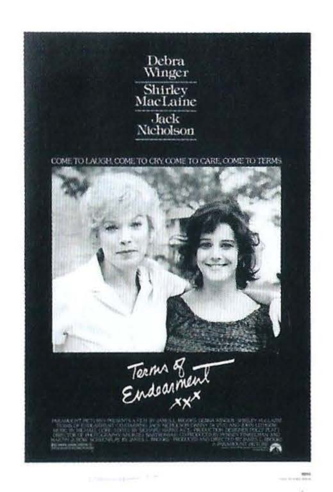
La balada de Narayama Shohei Imamura, 1983
Narayama Bushi-Ko

Japón (Toei), 130 min, color
Idioma Japonés
Producción Goro Kusakabe, Jiro Tomoda
Guión Shohei Imamura, basado en la novela *Narayama Bushi-Ko* de Shichirô Fukazawa
Fotografía Masao Tochizawa
Música Shinichirô Ikebe
Intérpretes Ken Ogata, Sumiko Sakamoto, Takejo Aki, Tonpei Hidari, Seiji Kurasaki, Kaoru Shimamori, Ryutaro Tatsumi, Junko Takada, Nijiko Kiyokawa, Mitsuko Baisho
Festival de Cannes Shohei Imamura (Palma de Oro)

Esta extraña película narra las vidas y las muertes de los habitantes de un remoto pueblo escondido en una región montañosa en el Japón del siglo XIX. Cuando un miembro de la familia alcanza los setenta años, un varón más joven tiene que cargárselo a la espalda y atravesar un escarpado sendero de montaña hasta el camposanto de Narayama, donde debe dejarlo morir.

La balada de Narayama se centra en una familia encabezada por la matriarca Orin (Sumiko Sakamoto), cuyo setenta aniversario ya está cerca. El director Shohei Imamura retrata la vida del pueblo de un modo despiadado y surrealista, para sacar a la luz los sencillos deseos y las privaciones que presiden las vidas de la gente del pueblo. En tiempo de hambruna, si una familia tarda en compartir su comida, es enterrada viva. Un joven sexualmente frustrado, incapaz de conseguir una mujer, se alivia con el perro de un vecino. Tanto el pueblo como la familia de Orin se nos muestran de ese modo, en una brutal existencia de privaciones.

En la última parte de la película, Orin cumple los setenta y el mayor de sus hijos, Tatsuhei (Ken Ogata), tiene que llevarla a Narayama. El viaje a través del paso de montaña conlleva más dificultades incluso que la vida en el pueblo. A medida que avanza el viaje, la tenacidad de Tatsuhei aumenta, y Orin afronta su mortalidad con elegancia. Comprendemos entonces que el cumplimiento de ese inútil y extravagante rito es lo que hace humanas a las gentes del pueblo. **RH**



EE.UU. (Paramount), 132 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción James L. Brooks
Guión James L. Brooks, basado en la novela de Larry McMurtry
Fotografía Andrzej Bartkowiak
Música Michael Gore
Intérpretes Shirley MacLaine, Debra Winger, Jack Nicholson, Danny DeVito, Jeff Daniels, John Lithgow, Lisa Hart Carroll, Betty King, Huckleberry Fox, Troy Bishop, Shane Serwin, Megan Morris, Tara Yeakey, Norman Bennett, Jennifer Josey
Oscar James L. Brooks (mejor película), James L. Brooks (director), James L. Brooks (guión), Shirley MacLaine (actriz), Jack Nicholson (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Debra Winger (actriz), John Lithgow (actor de reparto), Polly Platt, Tom Pedigo (dirección artística), Richard Marks (montaje), Michael Gore (banda sonora), Donald O. Mitchell, Rick Kline, Kevin O'Connell, James R. Alexander (sonido)

La fuerza del cariño James L. Brooks, 1983
Terms of Endearment

Del autor de *La última película*, *Lonesome Dove* y *Horseman Pass By* (en la que se basó *Hud*, el clásico que Martin Ritt hizo en 1963), la novela de Larry McMurty sobre una relación tirante, emocional y difícil entre una madre y una hija se convirtió en una exitosa y galardonada película de Hollywood por obra del guionista/director James L. Brooks. *La fuerza del cariño* es todavía un modelo de cómo se hace un dramón que guste al público.

Debra Winger, en el apogeo de su carrera en los años ochenta, encarna a Emma, la tozuda hija de la posesiva y a menudo asfixiante Aurora (Shirley MacLaine). La película sigue su relación durante una serie de años, desde que Emma trata de librarse de su madre casándose con el tranquilo (y finalmente infiel) Flap Horton (Jeff Daniels) hasta que madre e hija establecen una especie de tregua cuando Emma se está muriendo de cáncer.

Aunque estamos ante un dramón de marca mayor, Brooks logra tener a raya la sensiblería y con ello ayuda a sus intérpretes a protagonizar una de las escenas de lecho de muerte más conmovedoras de la historia reciente del cine.

Las escenas de tono ligero —que nos alejan de las discusiones entre madre e hija y de las lágrimas— corren a cargo de MacLaine, que ganó un Oscar, y de Jack Nicholson, que encarna al astronauta Garrett Breedlove. Los momentos que protagonizan estos dos actores veteranos son los más chispeantes de la película, especialmente cuando Garrett, en un alarde de temeridad, conduce el coche en el que van él y Aurora por la playa, justo al borde de las olas.

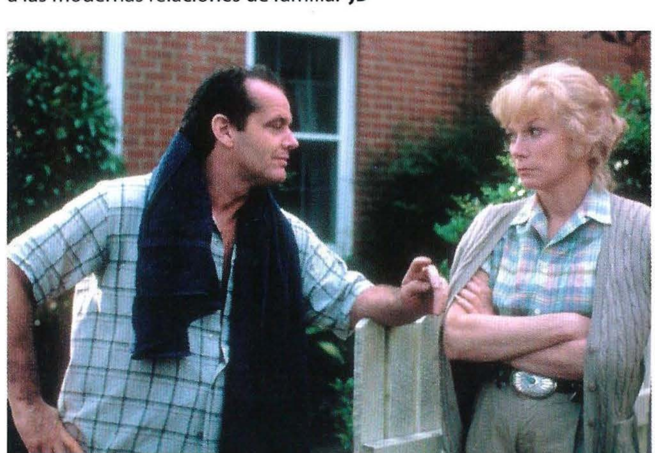
Interpretada con sutileza por Winger, Daniels, John Lithgow (en el papel del hombre con el que Emma tiene una aventura a raíz de la infidelidad de Flap) y Danny DeVito (otro de los pretendientes de Aurora), *La fuerza del cariño* contiene escenas entre Nicholson y MacLaine que amenazan con dominar toda la película. Sin embargo, Brooks, ex director televisivo (que volvió a trabajar con Nicholson en *As Good As It Gets* [*Mejor imposible*], que obtuvo un Oscar en 1997) mezcla con inteligencia el humor y la tragedia de tal forma que las interpretaciones de Nicholson y MacLaine no hacen más que realzar esta mirada melancólica a las modernas relaciones de familia. **JB**

«No me adores hasta que no me lo merezca.»

Aurora Greenaway (Shirley MacLaine)

i

Shirley MacLaine renunció al papel de Diane Freeling en *Poltergeist* (1982) para poder interpretar a Aurora.



El Norte Gregory Nava, 1983

EE.UU./GB (American Playhouse, Channel Four, Independent, Island Alive, PBS), 139 min, color
Idioma inglés, español
Producción Trevor Black, Bertha Navarro, Anna Thomas
Guión Gregory Nava, Anna Thomas
Fotografía James Glennon
Música The Folkloristas, Malecio Martinez, Linda O'Brien, Emil Richards
Intérpretes Zaide Silvia Gutiérrez, David Villalpando, Ernesto Gómez Cruz, Lupe Ontiveros, Trinidad Silva, Alicia del Lago, Abel Franco, Enrique Castillo, Tony Plana, Diane Civita, Mike Gomez
Nominaciones al Oscar Gregory Nava, Anna Thomas (guión)

1983

Investiga la entrada ilegal en Estados Unidos, y confronta de forma brillante la fantasía de las comodidades del Primer Mundo con la realidad de los habitantes del Tercer Mundo. Escrita por el matrimonio Gregory Nava-Anna Thomas, y dirigida por Nava, *El Norte* es importante porque revela la porosidad de las fronteras nacionales y la explotación que sufren los trabajadores nómadas. La película ensalza la humanidad de los inmigrantes ilegales que se ganan la vida como pueden debajo del sueño americano y, además, reconoce el contexto de semejante experiencia.

Para los hermanos guatemaltecos Enrique (David Villalpando) y Rosa (Zaide Silvia Gutiérrez), el problema es mucho más sencillo que la geopolítica. Cuando su padre es asesinado por organizar a los recolectores de grano y su madre es «desaparecida» por funcionarios paramilitares, Enrique y Rosa huyen para salvar la vida. En Tijuana tienen que luchar con la pobreza de la ciudad y capturan un coyote antes de llegar a Los Ángeles. Al darse cuenta del racismo que predomina entre sus patronos del norte, aunque ahora disfrutan de las ventajas del agua corriente y la electricidad, trabajan como jornaleros con un porvenir incierto.

Guatemala se caracteriza aquí por el verde y el amarillo; Tijuana por el color marrón; y Estados Unidos, por los azules y el blanco. La música también acompaña el viaje de los hermanos, pero finalmente lo que capta la fuerza de la moderna disparidad económica es el efecto total de su migración. **GC-Q**

El cuarto hombre Paul Verhoeven, 1983
De Vierde Man

Holanda (De Verenigde Nederlandsche), 105 min, color
Idioma holandés
Producción Rob Houwer
Guión Gerard Soeteman, basado en la novela de Gerard Reve
Fotografía Jan de Bont
Música Loek Dikker
Intérpretes Jeroen Krabbé, Renée Soutendijk, Thom Hoffman, Dolf de Vries, Geert de Jong, Hans Veerman, Hero Muller, Caroline de Beus, Reinout Bussemaker, Erik J. Meijer, Ursul de Geer, Filip Bolluyt, Hedda Lornie, Paul Nygaard, Guus van der Made

Poniendo punto final a su auspicioso período europeo antes de trasladarse a los fértiles campos de Hollywood, el director holandés Paul Verhoeven alcanzó una especie de apoteosis del mal gusto en el género de la comedia negra con *El cuarto hombre*, que es en esencia una película de Hitchcock si este hubiera mostrado de forma más explícita su temor a la sexualidad femenina. Jeroen Krabbé interpreta el papel de un escritor homosexual y alcohólico que no acaba de «salir del armario» y sospecha que su «pagana» rica y bisexual, Renée Soutendijk, tal vez haya matado a sus tres maridos anteriores. Krabbé odia su propia homosexualidad, pero no puede resistir la tentación de seducir al joven amante de Soutendijk, y sigue viviendo a costa de ella aunque piensa que podría ser la víctima del cuarto asesinato.

Confusas, a causa del odio contra sí mismo, las sospechas de Krabbé van en aumento, pero Verhoeven se encarga de que la verdad no esté clara. La película está llena de simbolismo manifiestamente católico y de premoniciones de muerte y el director juega perversamente con las expectativas. Verhoeven declaró posteriormente que él y el guionista, Gerard Soeteman, añadieron intencionadamente simbolismos superfluos y ajenos a la trama solo para desconcertar a los críticos, y la película transcurre de forma imprevisible. Verhoeven retomó la esencia del mismo guión en el gran éxito *Basic Instinct* (*Instinto básico* [1992]). **JKI**



Videodrome David Cronenberg, 1983

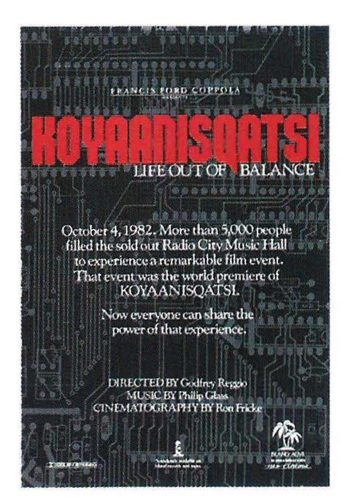
EE.UU./Canadá (Famous Players, Filmplan, Guardian, CFDC, Universal), 87 min, color
Idioma inglés
Producción Claude Héroux
Guión David Cronenberg
Fotografía Mark Irwin
Música Howard Shore
Intérpretes James Woods, Sonja Smits, Deborah Harry, Peter Dvorsky, Leslie Carlson, Jack Creley, Lynne Gorman, Julie Khaner, Reiner Schwartz, David Bolt, Lally Cadeau, Henry Gomez, Harvey Chao, David Tsubouchi, Kay Hawtrey

i

Andy Warhol describió *Videodrome* como «*La naranja mecánica* de los ochenta».

Película innovadora del movimiento comercial/independiente del Hollywood de los años ochenta. La historia de David Cronenberg sobre las horribles transformaciones que causa la exposición a la violencia televisada trata de forma ingeniosa los mismos problemas que la exploración de violentas imágenes sexuales en las producciones anteriores del director habían causado con los censores, los distribuidores de Hollywood y los grupos feministas. Max Renn (James Woods) explota una emisora de televisión por cable cuya cínica comercialización del sexo y la violencia le devuelve la pelota cuando en su abdomen aparece de pronto una abertura parecida a una vagina en la cual pueden introducirse objetos. La fantasía sadomasoquista de este tipo y la transexualidad desempeñan papeles clave, y termina trágicamente con la autodestrucción de Max.

Videodrome, que en muchos sentidos es la más audaz de las encarnaciones formales de los temas característicos de Cronenberg, empieza como un thriller comercial bastante normal, pero hacia la mitad se transforma en una fantasía subjetiva de lo más atroz e inusual. De gran riqueza visual, hace pensar también con su sorprendente meditación tanto sobre la perversidad polimorfa como en la interpenetración entre el público y los reinos subjetivos de la experiencia. Cronenberg ha sido alabado y también condenado por su tratamiento fluido del género (una secuencia final en la cual a dos personajes femeninos les salen sendos penes, lo cual es una especie de respuesta a la «vaginación» de Max, fue suprimida de la copia estrenada porque se consideró que era excesivamente fuerte para los espectadores corrientes). *Videodrome* es una de las películas más inusuales de Hollywood, demasiado escandalosa e idiosincrásica para no ser un fracaso comercial. **RBP**



EE.UU. (Institute for Regional Education, Santa Fe), 87 min, color
Idioma inglés, hopi
Producción Godfrey Reggio
Guión Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio, Alton Walpole
Fotografía Ron Fricke
Música Philip Glass, Michael Hoenig
Festival de Berlín Godfrey Reggio (nominación al Oso de Oro)

«El papel de la película es provocar, suscitar preguntas que solo la audiencia puede responder. Este es el mayor valor de la obra de arte, no un valor predeterminado, sino el que surge de la experiencia del encuentro.»

Godfrey Reggio, 2005

i

El componente visual de la película bebe de diversas fuentes, incluyendo fotogramas no utilizados de *El resplandor* (1980).

Koyaanisqatsi Godfrey Reggio, 1983

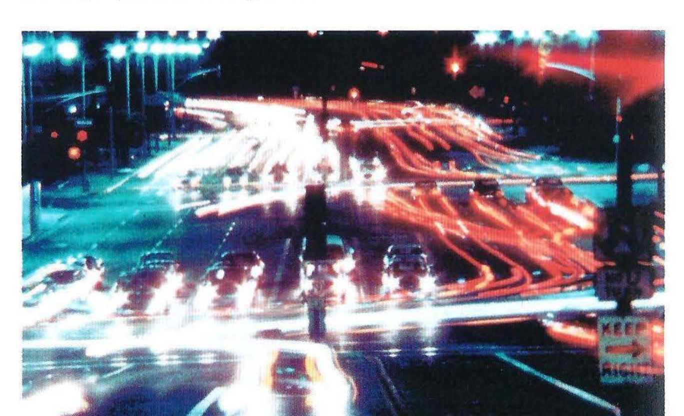
Por si la película *Koyaanisqatsi* no fuera suficientemente audaz por derecho propio —un largometraje vanguardista sin argumento, con música minimalista incesante y un serio mensaje sociopolítico—, el director, Godfrey Reggio, anunció desde el primer momento que esta producción de 1983 no era más que la fase inicial de una *trilogía qatsi*, que en su totalidad se rodaría con película comercial de 35 milímetros para estrenarla en cines igualmente comerciales.

La serie no continuó hasta que *Powaqqasi* se estrenó en 1988 y problemas de financiación impidieron que Reggio la concluyera hasta 2002, cuando finalmente llegó *Naqoyqatsi*. Aunque los tres episodios tienen admiradores, *Koyaanisqatsi* es, con mucho, el más completo.

La película tiene sus raíces en tres ideas atrevidas. Una es el deseo de Reggio de crear un tipo nuevo de cine sensual y atrayente en el cual todos los creadores clave —el fotógrafo Ron Fricke, el compositor Philip Glass y el propio Reggio como director— tendrían la misma importancia. Otra es su convencimiento de que los espectadores en general apoyarán el cine no narrativo si presenta ideas importantes de forma atractiva y no pretenciosa, La tercera es su compromiso con el mensaje que hay en el fondo de la trilogía: que la naturaleza y la cultura han perdido su antiguo equilibrio en la era moderna, y pueden empezar a dar vueltas sin control si la humanidad no despierta a los peligros que genera su desmedido orgullo tecnológico.

Haciendo honor a su título —una palabra que significa «vida sin equilibrio» en la lengua de los indios hopi— la caleidoscópica *Koyaanisqatsi* presenta imágenes de un mundo que es incipientemente inestable a causa de todo tipo de actividades humanas. Las secuencias más memorables utilizan diversos recursos cinematográficos que van desde las lentes anamórficas y el montaje audaz hasta la fotografía con tomas a intervalos prefijados y diversas velocidades de cámara para presentar el mundo de manera fresca y original con el fin de fomentar pensamientos frescos y originales sobre asuntos ecológicos y ambientales.

La visión de Reggio toma elementos importantes de anteriores cineastas experimentales —las influencias de Stan Brakhage e Hilary Harris son especialmente difíciles de pasar desapercibidas— al tiempo que trata de llegar a un público más amplio que el de cualquier vanguardista anterior. Que *Koyaanisqatsi* siga siendo atractiva demuestra hasta qué punto lo consiguió. **DS**



SAY GOODNIGHT TO THE BAD GUY

MAKE WAY FOR THE GOOD GUY

EE.UU. (Universal), 170 min, tecnicolor
Idioma inglés, español
Producción Martin Bregman
Guión Oliver Stone, basado en la novela *Armitage Trail* de 1932 y el guión de *Scarface* de Howard Hawks
Fotografía John A. Alonzo
Música Giorgio Moroder
Intérpretes Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeiffer, Mary Elizabeth Mastrantonio, Robert Loggia, Miriam Colon, F. Murray Abraham, Paul Shenar, Harris Yulin, Ángel Salazar, Arnaldo Santana, Pepe Serna, Michael P. Moran, Al Israel, Dennis Holahan

«Te digo que es la última vez que ves a un malo como este. ¡Vamos!, ¡abran paso al malo!, hay un tipo malo entre nosotros.»

Tony Montana (Al Pacino)

i

De Palma se había comprometido para dirigir *Flashdance* (1983), pero lo dejó por *Scarface* convencido por la solidez del guión.

El precio del poder Brian De Palma, 1983

Scarface

El remake actualizado de *Scarface*, de Howard Hawks (1932), es sangriento, excesivo, atroz y tiene un brillante acabado; aporta además una inolvidable e histriónica interpretación de Al Pacino. Cuando se estrenó, la película parecía un cambio en la trayectoria de De Palma, pues se alejaba de los juegos hitchcockianos protagonizados por mirones, ventanas indiscretas y dobles. Hoy en día, *El precio del poder* es sin duda la quintaesencia del estilo de De Palma, un tratado sobre las frágiles condiciones del yo masculino y del poder político.

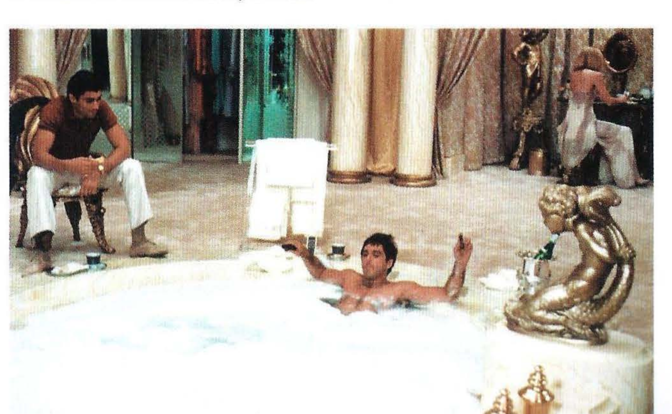
La película comienza con unas secuencias documentales sobre la oleada de refugiados cubanos que llegaron a las costas de Estados Unidos, lo cual le añade una dimensión política que transforma el modelo ofrecido por el original de Hawks. Tony Montana (Pacino) comprende que el delito y el asesinato son la mejor manera de salir del gueto de la inmigración.

Se narra aquí su ascensión y caída como gángster moderno con un estilo espectacular y estridente: De Palma no pierde oportunidad para destacar la moda y la música de los años setenta como contrapunto a la violencia y la traición.

Los críticos definieron el filme como la primera película épica «posmoderna» sobre gángsteres. Tony incluso habla de sí mismo en términos que recuerdan el clásico ensayo de Robert Warshaw *The Gangster as a Tragic Hero*: «Me necesitas, ¡soy el chico malo!». Precisamente por su deslumbrante autoconciencia, se trata de una gran narración al estilo clásico, y su catártico y apocalíptico final es tremendo.

De Palma lleva hasta un nuevo y melodramático extremo el tema clásico del género del mundo del delito: la obsesión del héroe por el control territorial y la inexorable pérdida de su poder. Tony sueña con el dominio absoluto: sobre su cuerpo, sobre los corazones y las lealtades de los más próximos, y sobre la turba de su imperio del crimen. Pero tras esnifar montañas de cocaína, no puede ver siquiera, en sus propias cámaras de seguridad, a aquellos que van a matarle.

Más que cualquier película sobre desastres de los años setenta, esta controvertida obra maestra de De Palma nos ofrece la subversiva emoción de ver cómo explota en mil pedazos un microcosmos social. Al final, un zepelín alza el vuelo con un cómico y amargo eslogan en letras de neón: «El mundo es tuyo». **AM**



El rey de la comedia Martin Scorsese, 1983
The King of Comedy

EE.UU. (Fox, Embassy), 101 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Arnon Milchan
Guión Paul D. Zimmermann
Fotografía Fred Schuler
Música Robbie Robertson
Intérpretes Robert De Niro, Jerry Lewis, Diahnne Abbott, Sandra Bernhard, Shelley Hack, Ed Herlihy, Lou Brown, Loretta Tupper, Peter Potulski, Vinnie Gonzales, Whitey Ryan, Doc Lawless, Marta Heflin, Katherine Wallach, Charles Kaleina
Festival de Cannes Martin Scorsese (nominación a la Palma de Oro)

1983

Por ser posterior a *Taxi Driver* (1976) y en especial *Toro salvaje* (1980), puede que al principio *El rey de la comedia*, de Martin Scorsese, parezca una película relativamente ligera. Pero si bien Scorsese recalca los aspectos cómicos de la extraña historia del perdedor Rupert Pupkin (Robert De Niro), que tiene la obsesión de convertirse en presentador televisivo, la película produce cierto desasosiego.

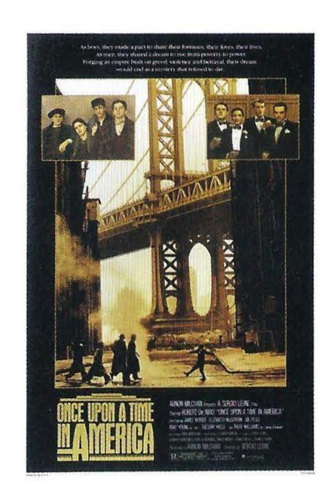
La sonrisa confiada de De Niro resulta tan amenazadora como sus creaciones mucho más imponentes, a la vez que su imprevisible colaboradora Masha (Sandra Bernhard) aparece tan desconectada de la realidad que sus intervenciones desprenden un aura de ansiedad. Ambos son pintorescos recordatorios de los personajes solitarios y quizá peligrosos que existen en la periferia urbana. Con todo, la clave crucial es Jerry Lewis en el papel del presentador de televisión Jerry Langford, que es, después de tantos años de encarnar a pánfilos, una versión de sí mismo, más o menos arrogante, amargada y hastiada. Al romper de forma dramática con su personaje público de tontorrón, Lewis hace que la diferencia entre la verdad y la ficción resulte borrosa y con ello contribuye a realzar las falsas ilusiones de Rupert y Masha. Pero Scorsese parece igualmente interesado en el poder y los riesgos de la fama en general y la película es una feroz acusación contra la forma en que nuestra sociedad sobrevalora la celebridad. **JKl**

Un tipo genial Bill Forsyth, 1983
Local Hero

GB (Warner Bros) 111 min, tecnicolor
Producción David Puttnam
Guión Bill Forsyth
Fotografía Chris Menges
Música Mark Knopfler
Intérpretes Burt Lancaster, Peter Riegert, Fulton Mackay, Denis Lawson, Peter Capaldi, Jenny Seagrove, Jennifer Black, Rikki Fulton, Norman Chancer

Un tipo genial es una comedia ambientada en Escocia y basada en el choque cultural, a la manera de *Whisky a go-go* (1949) y *La bella Maggie* (1954), aunque sin el trasfondo de malicia con que Mackendrick impregna sus películas. En *Un tipo genial*, Bill Forsyth opone la astucia escocesa a las fuerzas del capitalismo global. Un excéntrico magnate texano del petróleo (Burt Lancaster en la más cálida de sus últimas interpretaciones) tiene planeado construir una enorme refinería en un tramo virgen de la costa escocesa, y envía a un confuso y joven ejecutivo (Peter Riegert) para cerrar el trato, junto al representante de la compañía en Escocia (Peter Capaldi). La mayoría de los lugareños se muestran deseosos de vender, aparte del viejo solitario (Fulton McKay) propietario de la estratégica playa. Pero antes de que puedan convencerlo, los dos ejecutivos acaban sucumbiendo a los encantos del lugar. Y entonces llega el magnate...

El sentido del espacio casi místico de Forsyth, y su apego por los personajes (entre los que destaca un capitán de barco ruso de agradable trato) se despliega con su extraño y sencillo sentido del humor. El desconcierto de Riegert, el yanqui que se siente como un pez fuera del agua (MacIntyre, explica, fue el apellido escogido por sus antepasados húngaros porque pensaban que sonaba más americano), es conmovedor, y la aparición de Jenny Seagrove como seductora ninfa marina es deliciosa; pero el auténtico atractivo radica en la interpretación de Denis Lawson como el astuto tabernero que dirige la comunidad local. El final, aparentemente feliz, pone un toque de nostálgica melancolía. **PK**



EE.UU./Italia (Embassy, PSO, Rafran, Warner Bros., Wishbone), 227 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Arnon Milchan
Guión Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Sergio Leone, Ernesto Gastaldi, basado en la novela *The Hoods* de Harry Grey
Fotografía Tonino Delli Colli
Música Ennio Morricone
Intérpretes Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Williams, Tuesday Weld, Joe Pesci, Burt Young, Danny Aiello, William Forsythe, James Hayden, Darlanne Fluegel, Larry Rapp, Dutch Miller, Robert Harper, Richard Bright

«Me encanta la peste de las calles. Me hace sentir bien. Me gusta su olor. Me abre los pulmones.»

Noodles (Robert De Niro)

i

La canción «God Bless America» se oye en las escenas finales y en *El cazador* (1978), con Robert De Niro.

Érase una vez en América Sergio Leone, 1983

Once Upon a Time in America

Sergio Leone había pasado tanto tiempo filmando en Italia su espectacular ristra de westerns que las localizaciones de *Érase una vez en América* supusieron un cambio radical. En lugar de los amplios espacios abiertos del desierto, Leone construyó una elaborada reproducción del Lower East Side neoyorquino, el escenario de esta historia sobre varias generaciones de gángsteres judíos (unos pistoleros totalmente diferentes), traiciones y desencuentros a lo largo de los años.

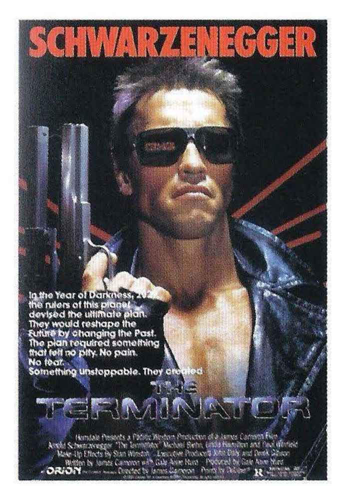
Desde la época de la Prohibición hasta los años sesenta, la película sigue el transcurrir de dos delincuentes, Robert De Niro y James Woods, dos jefes de bandas que acaban por distanciarse debido a sus diferentes puntos de vista. Noodles (De Niro) es tranquilo y con tendencia a la depresión, en tanto que Max (Woods) es su impulsivo opuesto. La película se detiene en tres fechas específicas —1921, 1933 y 1968—, y en cada una de esas épocas nos atrapan unos personajes que nos recuerdan su incapacidad de cambiar.

Érase una vez en América, de casi cuatro horas de duración, es la más larga y lánguida de las películas de Sergio Leone. La lenta narración se desarrolla entre las mismas narcóticas brumas que ocupan el fumadero de opio donde Noodles rememora el transcurrir de su vida. Como era habitual en él, Leone presta una especial atención a los detalles del momento histórico y a la composición, y hace hincapié una vez más en el poder de las imágenes por encima del diálogo. Su historia se cuece a fuego lento, a través de miradas de soslayo y desprecios apenas ocultos. Para remarcar el tono elegíaco de la película, Leone dispuso de otra brillante banda sonora de su colaborador habitual, Ennio Morricone, cuyo repetitivo uso de la flauta dulcifica un tanto el tema.

Leone murió poco después de realizar *Érase una vez en América*, pero la película se convirtió en una fascinante conclusión para una carrera icónica. A pesar de carecer de la fuerza y la creatividad de sus más viscerales y estilizados espagueti westerns, ofrece otros placeres diferentes, a un ritmo más lento, y sin duda es una muestra muy representativa del infalible buen gusto del director y de su confiado control de todos los parámetros cinematográficos. **JKl**







EE.UU. (Cinema 84, Euro Film Fund, Hemdale, Pacific Western), 108 min, color
Idioma inglés, español
Producción Gale Anne Hurd
Guión James Cameron, Gale Anne Hurd, basado en los guiones *Soldier y Demon with a Glass Hand* de Harlan Ellison
Fotografía Adam Greenberg
Música Brad Fiedel
Intérpretes Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, Linda Hamilton, Paul Winfield, Lance Henriksen, Rick Rossovich, Bess Motta, Earl Boen, Dick Miller, Shawn Schepps, Bruce M. Kerner, Franco Columbu, Bill Paxton, Brad Rearden, Brian Thompson

«No tenía sentido. Pero la belleza del cine estriba en que no tiene por qué ser lógico. Solo convincente.»

James Cameron, 2009

i

El famoso «I'll be back» (volveré) de Arnold Schwarzenegger se escribió originalmente como «I'll come back».

Terminator James Cameron, 1984

The Terminator

Esta película *kitsch* de serie Z, potencial candidata a los premios Pavo de Oro, se convirtió en uno de los éxitos más sorprendentes del año 1984, y la popularidad de que gozó en las dos décadas siguientes la convirtió en un clásico del género fantástico. *Terminator* es un triunfo del estilo sobre la trama, de la astucia sobre la inteligencia, y una combinación de elementos que están por encima del conjunto. Esta narración circular acerca del futuro que intenta controlar el pasado con la intención de controlarse a sí mismo resulta familiar a todos los admiradores de la ciencia ficción de posguerra tanto literaria (Harlan Ellison, Philip K. Dick y otros) y como televisiva (series como *Otros límites* y *Star Trek*).

Todavía recientes los trabajos con efectos especiales de bajo presupuesto de Roger Corman y John Carpenter, el director y guionista James Cameron adaptó el desarmante humor de sus mentores para desviar cualquier posible objeción a los muchos huecos de la trama de la película, y lo sustituyó por mudos encogimientos de hombros o conocidas muletillas graciosas por parte de los protagonistas. La visión de un futuro oscuro, sucio y apocalíptico era algo muy en voga en esa época, como demostraban títulos del estilo de *1997: Rescate en Nueva York*, de John Carpenter, *Mad Max 2/El guerrero de la carretera* (ambas de 1981), *Kamikaze 1999* (1983), de Luc Besson y *El elemento del crimen* (1984), de Lars von Trier.

El consistente estilo de Cameron —*tech noir*, como se le denominó a raíz de la aparición del club nocturno en la película— y su energía cinética combinada con la economía narrativa utilizada para los muchos giros y cambios de orientación, mantienen al espectador lo bastante distraído para no reparar en la absurdidad de todo el asunto. Incluso Arnold Schwarzenegger —epítome de la mala actuación, con una insulsa expresión facial, fuerte acento austríaco y un lenguaje corporal aprendido en la escuela del monstruo de Frankenstein— se convierte en uno de los activos de la película. Emprende todas las acciones violentas y las más o menos diez líneas de diálogo con una monotonía mecánica y una mirada entre fría y burlona que las convierte en algo cargado de una irresistible ironía de múltiples lecturas.

Si la habilidad de *Terminator* para mantener la atención del público en semejante interacción recuerda el seguimiento ritual que se le prestó a la película de culto *The Rocky Horror Picture Show* (1975), la ironía a base de sobreentendidos y los frecuentes guiños al público remiten a los juegos de palabras sobre clichés genéricos de la futura trilogía de *Scream* (1999-2000). Lo mismo puede decirse de la violencia, sádica aunque cómica, y del cambio de la chica al acabar la película. Bajo la capa superficial de esta mezcla de elementos de ciencia ficción se esconde en realidad una todavía menos original película sangrienta, completada con un asesino mecánico y una marimacho (Linda Hamilton) que descubre sus recursos para luchar y superar el mal. Pero, como señalé antes, la estratégica y única combinación de *Terminator* es mejor que la suma de sus partes. La acogida que tuvo la película, como todas las del género, no reside en su originalidad. Más bien al contrario: es el modo en que el director funde todos esos elementos familiares y crea una nueva vida lo que hace de ella una experiencia memorable. **MT**

El mejor Barry Levinson, 1984
The Natural

EE.UU. (Delphi, TriStar), 134 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Mark Johnson
Guión Roger Towne, Phil Dusenberry, basado en la novela de Bernard Malamud
Fotografía Caleb Deschanel
Música Randy Newman
Intérpretes Robert Redford, Robert Duvall, Glenn Close, Kim Basinger, Wilford Brimley, Barbara Hershey, Robert Prosky, Richard Farnsworth, Joe Don Baker, John Finnegan, Alan Fudge, Paul Sullivan Jr., Rachel Hall, Robert Rich, Michael Madsen
Nominaciones al Oscar Glenn Close (actriz de reparto), Mel Bourne, Angelo P. Graham, Bruce Weintraub (dirección artística), Caleb Deschanel (fotografía), Randy Newman (banda sonora)

Una película que transforma el pasatiempo nacional estadounidense en un mito heroico. La romántica adaptación que Barry Levinson hizo de la novela de Bernard Malamud cuenta la carrera deportiva de Roy Hobbs (Robert Redford), cuyo «don» para el béisbol se hizo patente a temprana edad. Como todos los héroes, Hobbs consigue un arma mágica, un bate que talla de un árbol partido por un rayo y que llama «Wonder Boy». A pesar de ser una gran promesa, su carrera se ve truncada cuando una hermosa mujer (Barbara Hershey), que aprecia su considerable talento, le dispara y luego se suicida.

Roy se separa de Iris (Glenn Close), la buena mujer que le ama y está embarazada de él, y, tras años de ir de un sitio a otro, logra jugar por fin en las grandes ligas a los treinta y ocho años. Luchará entonces por mantener un puesto en el último equipo de la liga, situación que no tardará en variar debido a su talento y carisma. Tentado por Memo (Kim Basinger), una mujer de mundo, Roy casi pierde el norte de nuevo, pero al final no solo salva a su equipo del desastre sino que vuelve a reunirse con Iris y su hijo.

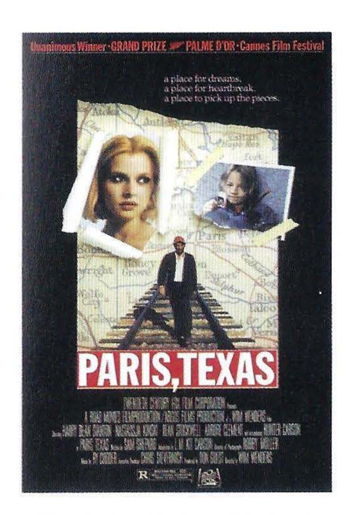
El estilo de Levinson apenas puede denominarse realista —el *home run* final de Roy destruye una torre de iluminación y provoca una lluvia de chispas eléctricas—, pero la película ofrece una sutil y contenida interpretación de Redford y un reparto muy sólido. **BP**

Cazafantasmas Ivan Reitman, 1984
Ghost Busters

EE.UU. (Black Rhino, Columbia), 107 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción Ivan Reitman
Guión Dan Aykroyd, Harold Ramis
Fotografía László Kovács
Música Tom Bailey, Elmer Bernstein, Alannah Currie, Joe Leeway, Brian O'Neal, Kevin O'Neal, Ray Parker Jr, Diane Warren
Intérpretes Bill Murray, Dan Aykroyd, Sigourney Weaver, Harold Ramis, Rick Moranis, Annie Potts, William Atherton, Ernie Hudson, David Margulies, Steven Tash, Jennifer Runyon, Slavitza Jovan, Michael Ensign, Alice Drummond, Jordan Charney
Nominaciones al Oscar Richard Edlund, John Bruno, Mark Vargo, Chuck Gaspar (efectos visuales), Ray Parker Jr. (canción)

Los efectos especiales de alto presupuesto y la comedia se entrelazan con gran inteligencia en esta aventura fantástica escrita por dos de las estrellas de la película: Harold Ramis y Dan Aykroyd. Junto a Bill Murray forman el trío de expertos en temas «paranormales» —en realidad son tres ex profesores de ciencias listillos y gandules, expulsados del campus por sus payasadas— que montan un negocio de cazafantasmas en un puesto de bomberos abandonado en Nueva York. El momento no podía ser más adecuado porque, de repente, la ciudad se ve invadida por una gran cantidad de actividad paranormal, que causa un tropel de apariciones fantasmales, que aterrorizan a los visitantes de la biblioteca, saquean un hotel de lujo e incluso se alojan en la nevera de una escéptica Sigourney Weaver.

Aunque Ramis (el científico serio del grupo) y Aykroyd (el inepto), junto al resto de protagonistas, Weaver y Rick Moranis (en el papel de Maestro de las Llaves), hacen una excelente actuación cómica, el peso del humor recae en el doctor Peter Venkman, interpretado por Bill Murray, con su característico encanto desastrado y engreído, que se adueña de todas las escenas en las que aparece. Se trata de un logro considerable, habida cuenta de que entre los compañeros de reparto generados por los efectos especiales se encuentra un gigantesco muñequito etéreo y espumoso que intenta reducir Manhattan a una pila de dulces escombros, personaje que podría haberle robado la película a un cómico con menos talento. **JB**



GB/Francia/República Federal de Alemania (Fox, Argos, Channel Four, Pro-ject, Road Movies, WDR), 147 min, color
Idioma inglés
Producción Anatole Dauman, Don Guest
Guión L. M. Kit Carson, Sam Shepard
Fotografía Robby Müller
Música Ry Cooder
Intérpretes Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément, Hunter Carson, Socorro Valdez, Bernhard Wicki
Festival de Cannes Wim Wenders (Palma de Oro, premio del jurado ecuménico, premio FIPRESCI, junto con *Taxidi sta Kithira*)

«Sam Shepard y yo nos divertíamos inmensamente. Como guionista y director, no podía ir mejor.»

Wim Wenders, 2006

Paris, Texas Wim Wenders, 1984

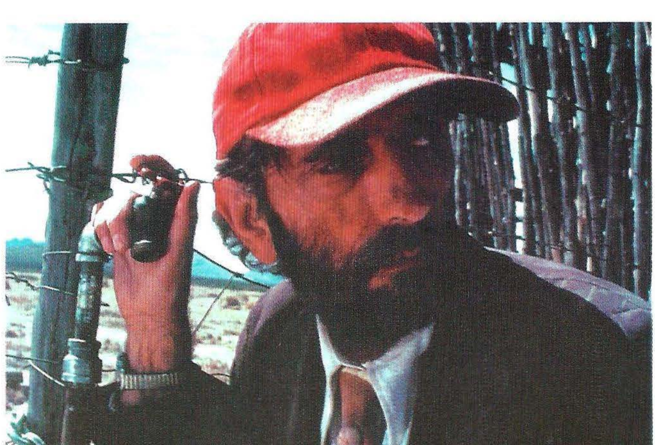
¿Quién es ese hombre que vemos caminar? Travis (Harry Dean Stanton en su mejor papel) emerge de la vastedad del desierto de Texas al ritmo cautivador de las cuerdas de la guitarra de Ry Cooder. Al instante, las posibilidades de la historia nos atrapan: ¿de dónde viene y dónde va? Travis huye de un catastrófico fracaso familiar en el que perdió a su esposa, Jane (Nastassia Kinski), que también está desde entonces en paradero desconocido, y en el que tuvo que dejar a su hijo, Hunter (Hunter Carson), al cuidado de su hermano Walt (Dean Stockwell). Travis no quiere dejar de caminar. Walt y los demás le devuelven la capacidad de comunicación, cierta sociabilidad, y hacen que recuerde lo que es un hogar y la pertenencia a un lugar. Pero nada irá bien hasta que Travis halle a Jane. Descubre que está en un club de striptease, en el que actúa como una especie de terapeuta para sus problemáticos y solitarios clientes. En una conmovedora escena, le contará a su mujer su propia historia a través de un espejo sin azogue: él puede verla pero ella a él no.

Wim Wenders realizó una de las películas arquetípicas de los años ochenta. Su visión europea y ascética —a la que le saca todo su partido la fotografía panorámica de Robby Müller— se mezcló a la perfección con la sensibilidad estadounidense del escritor Sam Shepard. Es una historia enternecedora sobre la «otredad», sobre un hombre que no puede encajar en el «orden simbólico». A lo largo de su dubitativa reentrada en la civilización, Travis mantendrá relación con otros seres marginales, como la criada latinoamericana que le dará excéntricas lecciones sobre cómo vestirse y comportarse, y especialmente Hunter, con quien establecerá una encantadora amistad de corte infantil.

Paris, Texas es una película bisagra en la carrera de Wenders. Al tiempo que Travis negocia con cautela su relación con la sociedad, Wenders fue poco a poco aceptando los términos de la narración cinematográfica, una obligación que había dejado suspendida en su errante y episódica época alemana: *Alicia en las ciudades* (1974) y *El rey de la carretera* (1976). También empezó a considerar valores tradicionales como el matrimonio, la familia y la comunidad. Para algunos, de hecho, fue demasiado lejos en su aceptación del cine convencional y de los valores tradicionales. Pero *Paris, Texas*, al igual que *Cielo sobre Berlín* (1987) condensan lo mejor de las dos fases de la carrera de Wenders, tanto el anhelo del hogar como el reconocimiento de la moderna y difícil alienación del mismo. **AM**

i

El equipo de rodaje estaba compuesto por veinte personas, algunas de las cuales corrían el riesgo de ser deportadas por culpa de sus visados.



Pesadilla en Elm Street Wes Craven, 1984

A Nightmare on Elm Street

1984

EE.UU. (Media Home Entertainment, New Line, Smart Egg), 91 min, color
Idioma inglés
Producción Robert Shaye
Guión Wes Craven
Fotografía Jacques Haitkin
Música Charles Bernstein, Steve Karshner, Martin Kent, Michael Schurig
Intérpretes John Saxon, Ronee Blakley, Heather Langenkamp, Amanda Wyss, Jsu Garcia, Johnny Depp, Charles Fleischer, Joseph Whipp, Robert Englund, Lin Shaye, Joe Unger, Mimi Craven, Jack Shea, Ed Call, Sandy Lipton

Esta esencial película de Wes Craven fue un éxito de crítica y público que logró combinar con creatividad el terror y el humor, los temas literarios góticos y las convenciones del cine *gore*, los efectos especiales sangrientos y los sutiles comentarios sociales. Y colocó un nuevo monstruo en la conciencia de la cultura pop estadounidense: ese bromista de sombrero tirolés asesino de adolescentes, Freddy Krueger.

Craven ideó un asesino que eliminase a sus víctimas en sus propios sueños. Realizada con menos de dos millones de dólares, *Pesadilla en Elm Street* tenía un reparto de desconocidos actores de serie B (incluido a un Johnny Depp de veintiún años en su primera película) y fue rodada en treinta y dos días. No está mal para una película que recaudó más de veinticinco millones de dólares y que ha inspirado seis secuelas. Se ha convertido, así, en una de las series más provechosas de la historia del cine de terror.

La película se inicia en el sótano surrealista de un taller, en el que vemos a un horrible hombre con la cara llena de cicatrices, vestido con un jersey a rayas rojas y verdes y un viejo sombrero, y que lleva unos dedales de metal con cuchillas enganchados a un guante de cuero. A medida que se van desvelando los secretos reprimidos desde tiempo atrás, descubrimos que ese inhumano invasor de los sueños es Freddy Krueger (Robert Englund), un antiguo asesino de niños a quien un grupo de padres furiosos de Elm Street quemó vivo cuando salió de la prisión gracias a un beneficio penitenciario. Años después, Freddy regresa de la tumba como encarnación del mal, para vengarse de los hijos adolescentes de aquellos padres. Freddy se instalará en el subconsciente de sus víctimas, y les atacará mientras duermen, de ahí que sea virtualmente omnipotente, capaz de reescribir las leyes de la física y de llevar a cabo todo tipo de grotescas, aunque creativas, formas de asesinato. Los momentos más espectaculares de la película, plagados de efectos especiales de brujería y litros y litros de sangre falsa, están dirigidos por una banda sonora que induce a la ansiedad.

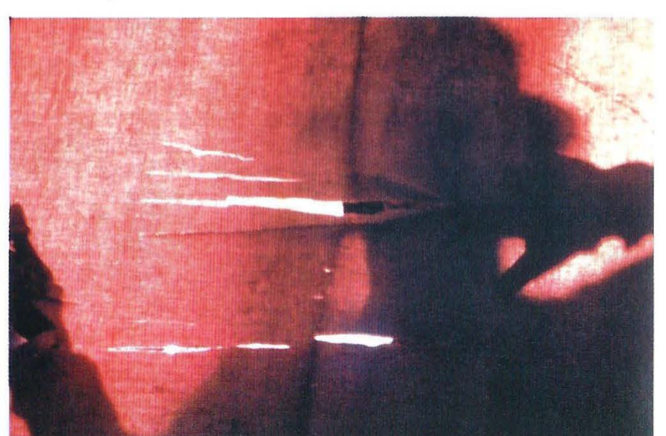
Se combinan elementos de la literatura gótica —el villano seductor, el lugar terrorífico, el énfasis en los sueños y la visión subjetiva— con elementos de película sangrienta: víctimas eliminadas una a una, asesino indestructible, y joven y virginal superviviente con un montón de recursos. **SJS**

*«Creo que [*Pesadilla en Elm Street*] es uno de los mejores cuentos de hadas de todas las décadas, porque Craven comprende las raíces de tales mitos.»*

Guillermo del Toro, 2006

i

Al renunciar a sus derechos para poder rodar el original, Craven no pudo impedir el remake de 2010.



"THE FUNNIEST ROCK MOVIE EVER MADE."

"HILARIOUS...SENDS UP WHAT THE BEATLES STARTED WITH 'A HARD DAYS NIGHT.'"

"DON'T MISS IT...ONE OF THE FUNNIEST MOVIES"

THIS IS Spinal Tap

This is a Spinal Tap Rob Reiner, 1984

EE.UU. (Spinal Tap Prod.), 82 min, color
Idioma inglés
Producción Karen Murphy
Guión Christopher Guest, Michael McKean, Rob Reiner, Harry Shearer
Fotografía Peter Smokler
Música Christopher Guest, Michael McKean, Rob Reiner, Harry Shearer
Intérpretes Rob Reiner, Kimberly Stringer, Chazz Dominguez, Shari Hall, R. J. Parnell, David Kaff, Tony Hendra, Michael McKean, Christopher Guest, Harry Shearer, Bruno Kirby, Jean Cromie, Patrick Maher, Ed Begley Jr., Danny Kortchmar

Este documental firmado por Rob Reiner (casi una burla, podría decirse) se mueve sobre la «fina línea que separa la estupidez de la inteligencia», y toma elementos de los auténticos documentales sobre rock *(Don't Look Back, The Last Waltz)*, creando un nuevo género (cuyos últimos ejemplos son *Ciudadano Bob Roberts* y *El proyecto de la bruja de Blair*). Los fans de este documental recuerdan los mejores números y frases: Derek Smalls (Harry Shearer) atrapado detrás del escenario o haciendo saltar la alarma del detector de metales de un aeropuerto por los embutidos envueltos en papel de aluminio que lleva en los calzoncillos; la banda perdida tras el escenario intentando llegar hasta el público enfebrecido («¡Hola, Cleveland!»); un tríptico en miniatura de Stonehenge que desciende «bajo el peligro de ser aplastado por un duende»; las caras impertérritas de los miembros de la banda por enfrentarse a las malas críticas o a la clasificación de algún locutor de radio que los sitúa «actualmente en la lista de "¿Dónde se han metido?"»; los argumentos contra la ofensiva cubierta del álbum *Smell the Glove*; la visita a la colección de guitarras y amplificadores («Con este ya son once») de Nigel (Christopher Guest); «Esta se titula "Lick My Love Pump"».

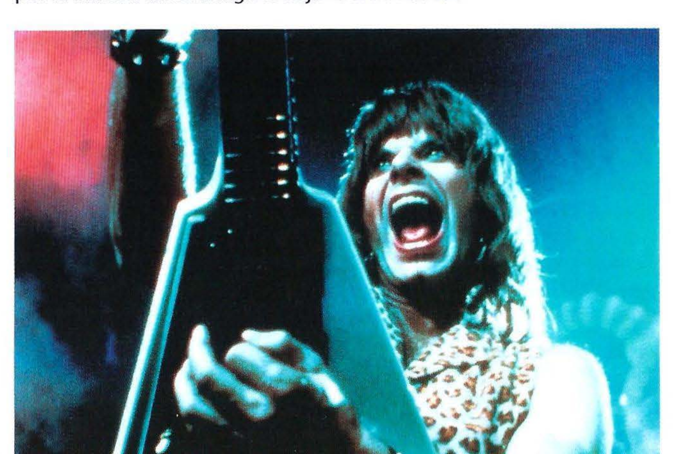
Además, hay toda una serie de apariciones magistrales, desde Fran Drescher en el papel del publicista Bobbi Feekman (sus clones todavía trabajan en el negocio) hasta Bruno Kirby como el conductor de limusina enamorado de Sinatra, pasando por las apariciones esporádicas de Billy Cristal y Dana Carvey como camareros-mimos («¡El mimo es dinero!»). Al hilo de la aparición de Yoko en la película *Let It Be* (1970), *This is a Spinal Tap* tiene un verdadero argumento: los amigos de la infancia David St. Hubbins (Michael McKean) y Nigel Tufnel rompen cuando la novia de David, Jeanine Pettibone (June Chadwick) se entromete en la banda para hacer de manager y desplaza al sufrido Ian Faith (Tony Hendra), que describe a la siniestra chica de un modo memorable «como una pesadilla australiana». Es todo un logro que tras una hora de chistes a expensas de la grosería y la estupidez de Spinal Tap, con cuidadas parodias de las ostentosas pretensiones de los dinosaurios del rock (Big Bottoms, Sex Farm), el filme haga brotar algo de emoción con la amenaza de la separación de la banda. McKean, con perfecto acento londinense, hace una gran actuación cuando la ira y el dolor por la traición de su amigo le dejan sin habla. **KN**

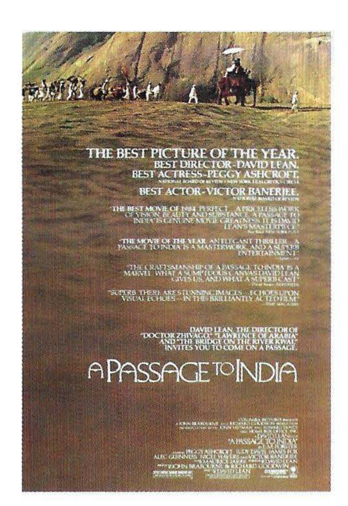
«Tras presenciar la escena de "Stonehenge"... pensé: ¿por qué no fingir la ejecución de un enano en el escenario?»

Ozzy Osbourne, 2008

i

Entre las fuentes de inspiración de la cinta está la banda británica de heavy metal Saxon, a quien Harry Shearer acompañó en una gira.





Pasaje a la India David Lean, 1984

A Passage to India

GB (EMI, HBO, Thorn-EMI), 163 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción John Brabourne, Richard B. Goodwin.
Guión David Lean, basado en la novela de E. M. Forster
Fotografía Ernest Day
Música John Dalby, Maurice Jarre
Intérpretes Judy Davis, Victor Banerjee, Peggy Ashcroft, James Fox, Alec Guinness, Nigel Havers, Richard Wilson, Antonia Pemberton, Michael Culver, Art Malik, Saeed Jaffrey, Clive Swift, Anne Firbank, Roshan Seth, Sandra Hotz
Oscar Peggy Ashcroft (actriz de reparto), Maurice Jarre (banda sonora)
Nominaciones al Oscar John Brabourne, Richard N. Goodwin (mejor película), David Lean (director), David Lean (guión), Judy Davis (actriz), John Box, Hugh Scaife (dirección artística), Ernest Day (fotografía), Judy Moorcroft (vestuario), David Lean (montaje), Graham V. Hartstone, Nicolas Le Messurier, Michael A. Carter, John W. Mitchell (sonido)

En su última película, David Lean estaba igual de obsesionado por el encuadre en la gran pantalla que en otros trabajos suyos, como *Lawrence de Arabia*, *El puente sobre el río Kwai* o *Doctor Zhivago*. Sin embargo, en *Pasaje a la India* (que no fue filmada en Cinemascope) son mucho más importantes las ideas que el espectáculo. Adaptación más o menos fiel de la novela de E. M. Forster, una historia de conflicto cultural y lucha de clases sociales en la India colonial, la película pierde, por necesidad, algunas de las múltiples perspectivas internas que muestra la novela y, por lo tanto, pierde algunos de los matices que conforman las diferentes motivaciones de los personajes. Además, *Pasaje a la India*, en ciertas ocasiones, es más una historia de misterio y vaga histeria sexual que una mordaz despedida del colonialismo británico. Pero en manos de Lean —siempre un consumado artesano— la película pasa por encima de eso y, si bien el director hace recaer con demasiada frecuencia los toques humorísticos en su habitual colaborador Alec Guinness (convertido aquí en hindú) y utiliza a James Fox para hacer obvio el tema de la película, también respeta el guión y a los actores, y les permite trascender la descripción, un tanto fetichista, de India.

La interpretación de la pálida Judy Davis es muy convincente en su búsqueda de la India «auténtica» —no la homogeneizada ni la que evitan sus compatriotas británicos—. La ingenua señorita Quested (Davis) recibe más de lo que esperaba en la forma de Victor Banerjee, cuyo servil e inconsciente doctor Aziz hará brotar en su mente una primigenia aversión por lo nativo. A medida que el despiadado calor, la claustrofobia y los monos parlanchines caen sobre el banal entusiasmo de Quested, esta se sentirá cada vez más inestable y se dejará llevar a un encuentro en las cuevas de Marabar del que Aziz saldrá acusado de violación.

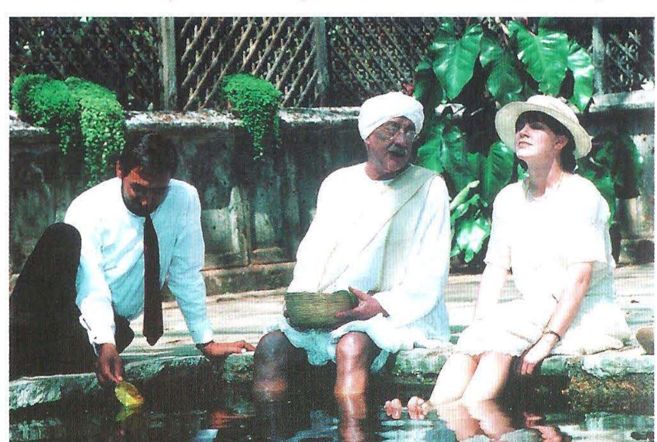
Si la colisión que Forster plantea entre psicología y colonialismo surge casi como por casualidad, el desdén que la película muestra por la condescendencia inglesa lleva a pensar que el juicio al doctor Aziz es una inevitable ironía. *Pasaje a la India* finaliza con una apropiada y satisfactoria nota de ambivalencia, que implica que algunos de los protagonistas todavía no han aprendido la lección. La película no es tan enérgica ni cuestionadora como podría, o debería, ser, pero supone un enorme esfuerzo y un hermoso punto final a una ilustre carrera. **JKL**

«[Forster] transita por las más bellas rutas secundarias, y uno se ve tentado a acompañarle.»

David Lean, 1984

i

La escena en la que Davis encuentra el templo devorado por la maleza, que ilustra sus tendencias sexuales, no aparece en el libro.



Superdetective en Hollywood Martin Brest, 1984
Beverly Hills Cop

EE.UU. (Paramount), 105 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Jerry Bruckheimer, Don Simpson
Guión Daniel Petrie Jr, Danilo Bach
Fotografía Bruce Surtees
Música Harold Faltermeyer
Intérpretes Eddie Murphy, Judge Reinhold, John Ashton, Lisa Eilbacher, Ronny Cox, Steven Berkoff, James Russo, Jonathan Banks, Stephen Elliott, Gilbert R. Hill, Art Kimbro, Joel Bailey, Bronson Pinchot, Paul Reiser, Michael Champion
Nominaciones al Oscar Daniel Petrie Jr, Danilo Bach (guión)

Qué película tan diferente habría sido *Superdetective en Hollywood* de haberla protagonizado Sylvester Stallone, que era quien en un principio se comprometió con el proyecto. Las acciones violentas sin duda habrían sido mucho más sangrientas, en tanto que la película habría perdido el ágil humor de su estrella, Eddie Murphy, que fue lo que la convirtió en un éxito mundial.

Murphy interpreta a Axel Foley, un policía de las calles de Detroit, de verbo fácil, que no juega según las reglas establecidas. Cuando asesinan a un viejo amigo suyo, se desplaza a Los Ángeles para investigar el crimen de manera extraoficial e inevitablemente causa un gran revuelo en el departamento de policía de Beverly Hills (que, al parecer, dedica la mayor parte del tiempo a detener a famosos por delitos menores).

Apoyado por una banda sonora pop y por la pegajosa canción de Harold Faltemeyer, «Axel F», el director Martin Brest (*Huida a medianoche*, *Esencia de mujer*) nos ofrece una comedia de acción de ritmo frenético con varios agudos chistes sobre el estilo de vida insustancial de Los Ángeles y saca lo mejor de su carismática estrella, que realizó aquí su interpretación más destacada. Después de *Superdetective en Hollywood* se han sucedido las comedias de acción, entre ellas dos secuelas también protagonizadas por Murphy, pero ninguna tan fresca como la primera. **JB**

Los gritos del silencio Roland Joffé, 1984
The Killing Fields

GB (Enigma, First Casualty, Goldcrest, Intern'l Film Investors, Warner Bros.), 141 min, color
Idioma inglés, francés, jemer
Producción David Puttnam
Guión Bruce Robinson
Fotografía Chris Menges
Música Mike Oldfield
Música adaptada John Lennon, Paul McCartney, Giacomo Puccini, Francisco Tárrega
Intérpretes Sam Waterston, Haing S. Ngor, John Malkovich, Julian Sands, Craig T. Nelson, Spalding Gray, Bill Paterson, Athol Fugard, Graham Kennedy, Katherine Krapum Chey, Oliver Pierpaoli, Edward Entero Chey, Tom Bird, Monirak Sisowath, Lambool Dtangpaibool
Oscar Haing S. Ngor (actor de reparto), Chris Menges (fotografía), Jim Clark (montaje)
Nominaciones al Oscar David Puttnam (mejor película), Roland Joffé (director), Bruce Robinson (guión), Sam Waterston (actor)

La película de Roland Joffé, que muestra con gran sinceridad moral los desastrosos efectos de la intervención estadounidense en la política de Camboya durante la guerra de Vietnam, ofrece una estupenda interpretación de Sam Waterston, en el papel del periodista del *New York Times* Sydney Schanberg, cuyos reportajes sacan a la luz los espantosos resultados de una desconocida campaña de bombardeos estadounidenses contra supuestas bases comunistas.

Los gritos del silencio se divide, de algún modo, en dos partes, la primera de las cuales se centra en la valiente, aunque tal vez un tanto irresponsable, decisión de Schanberg de quedarse allí después de que los Jemeres Rojos ocupen el país. El asistente camboyano de Schanberg, Dith Pran (Haing S. Ngor), ayuda al pequeño grupo de periodistas occidentales mientras negocian encuentros con los vencedores. A pesar de los intentos de los periodistas por hacerlo pasar por ciudadano de Estados Unidos, lo dejan atrás cuando se van. En la segunda parte, Pran se convierte en el protagonista. Con gran ingenuidad y fortaleza, se enfrenta al cautiverio y consigue evitar la muerte escapando a través de campos de arroz sembrados de los cadáveres de sus compatriotas —los «campos de la muerte» del título original—, hasta llegar a Nueva York, donde se reúne con Schanberg. Aunque la película evoca con acierto la atmósfera de terror, confusión y dislocación propia de la guerra, no hace hincapié en la política internacional, sino en el daño que provoca en la dignidad humana la violencia impersonal. **BP**

Extraños en el paraíso Jim Jarmusch, 1984

Stranger Than Paradise



STRANGER THAN PARADISE
A NEW AMERICAN FILM

"...A very, very funny film which resists rational description as strongly as it resists pigeonholing."



1984

EE.UU./República Federal de Alemania (Cinesthesia, Grokenberger, ZDF), 89 min, b/n
Idioma inglés, húngaro
Producción Sara Driver
Guión Jim Jarmusch
Fotografía Tom DiCillo
Música John Lurie, Screamin' Jay Hawkins
Intérpretes John Lurie, Eszter Balint, Richard Edson, Cecillia Stark, Danny Rosen, Rammellzee, Tom DiCillo, Richard Boes, Rockets Redglare, Harvey Perr, Brian J. Burchill, Sara Driver, Paul Sloane
Festival de Cannes Jim Jarmusch (Cámara de Oro)

«Es más fácil hablar del estilo de una película que de su trama.»

Jim Jarmusch, 1984

Muchas películas echan abajo fronteras, y el modus operandi de Jim Jarmusch entra dentro de ese grupo. Sus películas revelan no el modo en que diferentes culturas se cruzan, se yuxtaponen e interactúan en el mundo moderno, sino cómo, dada la erosión de las fronteras internacionales, esas diferencias a menudo empalidecen cuando se las compara con lo que todos tenemos en común. A pesar de todo, *Extraños en el paraíso* es una película tan extraña como maravillosa, el deslumbrante debut de un cineasta verdaderamente independiente.

Aunque no tiene lo que podría denominarse una trama, *Extraños en el paraíso* es cualquier cosa menos imprecisa. Willie, un neoyorquino sin oficio ni beneficio (el músico John Lurie), recibe la inesperada visita de su prima Eva (Eszter Balint). Eva se instala en el pequeño apartamento de Willie y después se marcha a Cleveland para visitar a su tía Lotte (Cecillia Stark). Más tarde, los ociosos Willie y su colega Eddie (Richard Edson) se marchan con ella a Ohio. Juntos se van luego a Florida en un último intento de librarse del aburrimiento, pero ni siquiera el océano puede apartarlos de su autoimpuesto estupor.

Extraños en el paraíso es una especie de parodia del sueño americano. La ingenua visión de Eva queda destruida al descubrir que Estados Unidos puede ser un lugar tan plano y anodino como cualquier otro. Pero Eva es la única del grupo que desea hacer algo respecto a su agobiante dilema. Willie y Eddie arrastran consigo, primero a Ohio y después a Florida, una perenne sensación de monotonía, como agujeros negros ambulantes que aspiran la vida allá donde caen. Enfrentada a semejante destino, Eva no tiene otra solución que escapar, aun cuando Willie y Eddie se dan cuenta de que ella es su única vía de escape.

Jarmusch rodó gran parte de la película en habitaciones claustrofóbicas, manteniendo la cámara relativamente estática para capturar las extrañas banalidades de los intercambios entre los personajes. No parecen ser amigos, y sin embargo están en la misma situación, lo que les convierte en compañeros. Nada los ata a lugar alguno, pero nada los hace salir de su entorno.

Los Estados Unidos de Jarmusch semejan un enorme purgatorio cultural, e incluso sus más ambiciosos personajes no parecen sentir un ansia especial por salir de él. **JKL**

i

Jarmusch usó «la iluminación, la filtración y la composición de instantáneas» para conseguir que todas las localizaciones parecieran similares.





EE.UU. (Saul Zaentz), 160 min, color
Idioma inglés
Producción Saul Zaentz
Guión Peter Shaffer, basado en su obra de teatro
Fotografía Miroslav Ondrícek
Música adaptada Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Salieri
Intérpretes F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, Christine Ebersole, Jeffrey Jones, Charles Kay, Kenny Baker
Oscar Saul Zaentz (mejor película), Milos Forman (director), Peter Shaffer (guión), F. Murray Abraham (actor), Patrizia von Brandenstein, Karel Cerny (dirección artística), Theodor Pistek (vestuario), Paul LeBlanc, Dick Smith (maquillaje), Mark Berger, Thomas Scott, Todd Boekelheide, Christopher Newman (sonido)
Nominaciones al Oscar Tom Hulce (actor), Miroslav Ondrícek (fotografía), Nena Danevic, Michael Chandler (montaje)

i

Cuando F. Murray Abraham aparece en *El último gran héroe* (1993) hay un chiste recurrente sobre el asesinato de Mozart.

Amadeus Milos Forman, 1984

El hecho de que el director checo Milos Forman se decantase por el actor estadounidense Tom Hulce para interpretar al risueño compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart, contrasta con la opulencia de los decorados, plagados de detalles de época, diseñados para la biografía de carácter épico *Amadeus*. Pero la sobresaliente interpretación de Hulce como el brillante *enfant terrible* acaba con el mito de que una música genial debe surgir de una personalidad genial.

Hulce hace cabriolas y se pavonea como si fuese consciente, de un modo anacrónico, de la estupidez de sus ropas con volantes y sus pelucas de colores. En cualquier caso, hace avanzar la película a un ritmo enérgico en el que poco importan sus maneras de payaso o su acento yanqui. Adaptada por Peter Shaffer a partir de su propia obra teatral, *Amadeus* sitúa la natural creatividad de Mozart frente a las simplistas composiciones de su envidioso rival Salieri (interpretado muy apropiadamente por F. Murray Abraham). La amargura de Salieri se muestra a través de la risa, en tanto que Mozart era retratado como un mujeriego enloquecido. Y la prueba está en los logros de este último, como revela la estruendosa banda sonora y la generosa puesta en escena de *Don Giovanni*. Aunque ver siquiera una pequeña porción de este emocionante trabajo en el contexto de lo que viene a ser una obra de arte pop puede parecer extraño, tal vez se trate de eso precisamente. La intención de Forman parece ser convertir en algo contemporáneo la vida y los logros de una de las mayores fuentes de genialidad de la historia. **JKL**

El honor de los Prizzi John Huston, 1985
Prizzi's Honor

EE.UU. (ABC), 130 min, color
Idioma inglés
Producción John Foreman
Guión Richard Condon, Janet Roach, basado en la novela de Richard Condon
Fotografía Andrzej Bartkowiak
Música Alex North, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini
Intérpretes Jack Nicholson, Kathleen Turner, Robert Loggia, John Randolph, William Hickey, Lee Richardson, Michael Lombard, Anjelica Huston, George Santopietro, Lawrence Tierney, CCH Pounder, Ann Selepegno, Vic Polizos, Dick O'Neill, Sully Boyar
Oscar Anjelica Huston (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar John Foreman (mejor película), John Huston (director), Richard Condon, Janet Roach (guión), Jack Nicholson (actor), William Hickey (actor de reparto), Donfeld (vestuario), Rudi Fehr, Kaja Fehr (montaje)

En 1985, el director John Huston, a pesar de su mala salud, se embarcó en la realización de su cuadragésima película, una comedia negra que desarrolla el tema de qué sucedería si dos asesinos se enamorasen. Jack Nicholson interpreta a Charley Partanna, un asesino a sueldo no demasiado inteligente que trabaja para la influyente familia mafiosa neoyorquina de los Prizzi. El padrino, Don Corrado (William Hickey), trata a Charley como a un hijo desde que su nieta Maerose (Anjelica Huston, hija de Huston y pareja de Nicholson en aquella época) le hiciese daño. Charley se enamora de la apasionada rubia Irene Walker (Kathleen Turner) en una boda, y resulta que los amantes son contratados por separado para que el uno mate al otro.

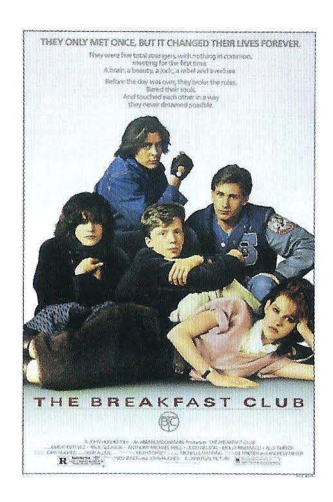
Curiosamente —lo cual resulta muy refrescante—, el final es justo el que la historia requiere, no el que la audiencia podría desear. Aunque la película fue nominada a ocho Oscar, Anjelica fue la única en conseguirlo, como actriz de reparto. Pero Hickey, que también fue nominado, es la verdadera fuente de energía de la película; aparentemente moribundo, es capaz de preguntar «¿Quieres una galleta?», de un modo amenazador e hilarante a un tiempo. Lawrence Tierney (que interpretó al epónimo Dillinger en la película de Max Dosseck de 1945) también aparece como policía corrupto. A pesar de sus imperfecciones y de su deprimente final, *El honor de los Prizzi* es, sin lugar a dudas, una joya de la comedia. **KK**

Tong nien wang shi Hsiao-hsien Hou, 1985
(Tiempo de vivir, tiempo de morir)

Taiwán (Central), 138 min, color
Idioma mandarín
Guión Chu T'ienwen, Hou Hsiao-hsien
Fotografía Lee Pin Bing
Música Wu Chuchu
Intérpretes Mei-Feng, Tang Yu-Yuen, Tien Feng, Xin Shufen, Yiu Ann-Shuin
Festival de Berlín Hou Hsiao-hsien (premio FIPRESCI-fórum de nuevo cine)

Taiwán en los años cincuenta: la vida del joven Ah Xiao es, en apariencia, una infinita y poco complicada rueda que incluye jugar a las canicas, estar con sus amigos y escuchar los planes de su abuela respecto a regresar a su casa en la China continental. Tras un primer contacto con la muerte, sin embargo, la vida se hace más oscura y la existencia del chico entra en una embrutecida adolescencia, atrapada entre los deberes familiares y la necesidad de probar su valía en la pandilla local.

En muchos aspectos, la película de Hsiao-hsien Hou es autobiográfica, y representa un paso más respecto a su anterior obra, *A Summer at Grandpa's* (1984). Preparó el camino para la estructura narrativa, considerablemente más compleja, de *City of Sadness* (1989), con la utilización del estudio de un personaje individual como medio para explorar la dinámica de la sociedad taiwanesa en un determinado momento histórico. Lo que conforma la juventud de Ah Xiao es una comunidad insegura respecto a su identidad y al futuro desde la separación de la China continental, con emociones encontradas que pueden llevar a la delincuencia y al crimen o, como en el caso de Hou, a una edad adulta más satisfactoria. La dirección en *Tong nien wang shi* es sencilla, reflexiva y mesurada, al estilo de Ozu, y logra que las paradojas de la emoción agónica sean muy poderosas cuando están a punto de prender la pantalla. La película es un trabajo de destacable madurez, seguridad y claridad. **GA**



EE.UU. (A&M, Universal), 92 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción John Hughes, Ned Tanen, Michelle Manning
Guión John Hughes
Fotografía Thomas Del Ruth
Música Gary Chang, Wang Chung, Keith Forsey
Intérpretes Emilio Estevez, Paul Gleason, Anthony Michael Hall, John Kapelos, Judd Nelson, Molly Ringwald, Ally Sheedy, Perry Crawford, Mary Christian, Ron Dean, Tim Gamble, Fran Gargano, Mercedes Hall, John Hughes

«Vi la película con catorce años, y desde entonces he querido unirme al Breakfast Club.»

Kevin Smith, 2009

i

Entre el material rodado y no incluido hay una serie de fantasías que surgían cuando los chicos se quedaban dormidos.

El club de los cinco John Hughes, 1984

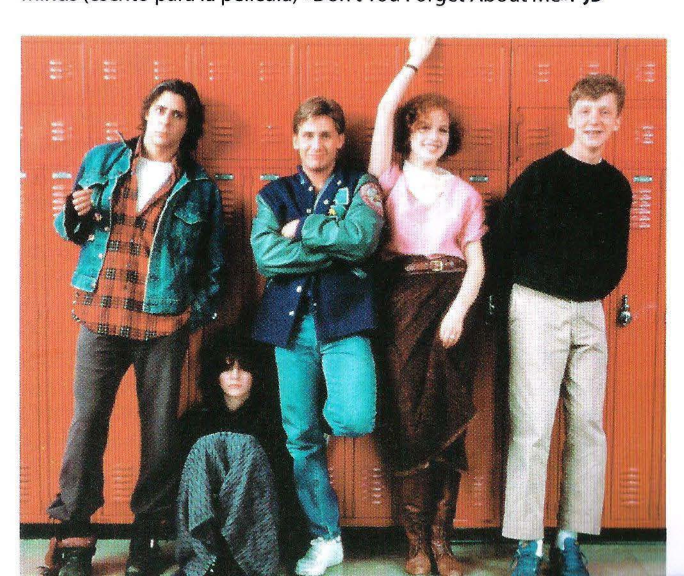
The Breakfast Club

En las películas de adolescentes de los años sesenta, aparecían Frankie Avalon, Annette Funicello, montones de arena (nada de sexo) y música enérgica. En los setenta, ser adolescente suponía morir degollado en la cama en multitud de películas de terror. Pero en 1983, el guionista y director John Hughes revolucionó el género de adolescentes con *Dieciséis velas*, a la que siguió un año después *El club de los cinco*, una película que, finalmente, mostraba cómo pensaban y hablaban los adolescentes.

Ningún otro filme reflejó ese período, ni se convirtió en película de culto para adolescentes, como lo hizo *El club de los cinco*, que no solo señaló a Hughes como un director a seguir —*Todo en un día* (1986) y *Solo en casa* (1990)—, sino que también reunió a un talentoso grupo de jóvenes actores (como había hecho Francis Coppola en *Rebeldes*, dos años antes) que los medios de comunicación denominarían el «Brat Pack».

Cinco dispares adolescentes se encuentran un sábado castigados por diferentes razones y, a pesar de sus diferencias al empezar el día, al final crean una especie de vínculo entre ellos. Está el deportista del instituto (Emilio Estevez), la chica rara con los ojos muy pintados (Ally Sheedy), la princesa presumida (Molly Ringwald, musa de Hughes que repetía el mismo papel de *Dieciséis velas*), el pazguato (Anthony Michael Hall) y el rebelde (Judd Nelson), todos intentando entretenerse bajo la atenta mirada del profesor Vernon (Paul Gleason).

Apoyándose en un divertido e inteligente guión más que en la acción, *El club de los cinco* funciona, en gran parte, debido a las caracterizaciones del reparto a medida que salen a la luz las verdades, se airean los resentimientos y cada uno de ellos tiene su propio momento de brillo. Muy imitada en numerosas películas y series de televisión, esta historia sobre adolescentes nunca ha sido superada, ya sea por su perfecta cadencia, las cuidadas interpretaciones, o la banda sonora, que encapsula la música de los ochenta, con el tema clásico de Simple Minds (escrito para la película) «Don't You Forget About Me». **JB**





Masacre-Ven y mira Elem Klimov, 1985

Idi i smotri

URSS (Belarusfilm, Mosfilm, Sovexportfilm), 142 min, color
Idioma ruso
Guión Ales Adamovich, Elem Klimov
Fotografía Aleksei Rodionov
Música Oleg Yanchenko
Música adaptada Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner
Intérpretes Aleksei Kravchenko, Olga Mironova, Liubomiras Lauciavicius, Vladas Bagdonas, Juris Lumiste, Viktor Lorents, Kazimir Rabetski, Yevgeni Tilicheyev, Aleksandr Berda, G. Velts, V. Vasilyev, Igor Gnevashov, Vasili Domrachyov, G. Yelkin, Ye. Kryzhanovski

La Segunda Guerra Mundial en Bielorrusia, en unos campos cercanos a la frontera con Polonia. Un joven (Aleksei Kravchenko) abandona su pueblo para unirse a los partisanos que luchan contra los invasores nazis. Queda separado de su unidad y tiene que regresar a casa, pero lo que encuentra es un pueblo que ha sufrido una matanza y un montón de cuerpos apilados de cualquier forma tras una granja. Perdido, solo y gordo, las cosas solamente pueden empeorar.

Ninguna otra película de guerra iguala la absoluta crueldad de *Masacre-Ven y mira*, de Elem Klimov. No hay argumentos, únicamente el terrorífico viaje picaresco del muchacho recorriendo los campos y topándose con un horroroso escenario tras otro. No hay gestas de heroísmo o sacrificio, ni discursos patrioteros que exhorten a la gente a luchar contra el enemigo. Solo hay muerte, brutalidad, azar y víctimas, la supervivencia es del todo arbitraria y posiblemente un cruel chiste cósmico.

Hay escenas surrealistas que resultan ajenas y extrañamente familiares a la vez. Hay momentos en que la película adopta el punto de vista del chico y todos los ruidos acaban convertidos en una especie de eco vacío que duplica la sordera después de que las granadas de mortero exploten a su alrededor.

La mayoría de películas afirman ser antibelicistas, pero se llevan su parte del pastel al mostrar el competente heroísmo armado de los protagonistas que saben lo que hay que hacer. *Masacre-Ven y mira* no ofrece alivio o confort alguno. Lo que muestra es que en la guerra solo hay víctimas. **AT**

i

Aleksei Kravchenko, la joven estrella de la cinta, afirmó que la munición era real.

Mishima Paul Schrader, 1985

Mishima: A Life in Four Chapters

EE.UU. (American Zoetrope, Filmlink, Lucasfilm, M Co.), 120 min, b/n/color
Idioma japonés, inglés
Producción Francis Ford Coppola, George Lucas, Tom Luddy, Mata Yamamoto
Guión Leonard Schrader, Paul Schrader
Fotografía John Bailey
Música Philip Glass
Intérpretes Ken Ogata, Masayuki Shionoya, Hiroshi Mikami, Junya Fukuda, Shigeto Tachihara, Junkichi Orimoto, Naoko Otani, Gô Rijû, Masato Aizawa, Yuki Nagahara, Kyuzo Kobayashi, Yuki Kitazume, Haruko Kato, Yasosuke Bando, Hisako Manda, Roy Scheider
Festival de Cannes John Bailey, Eiko Ishioka, Philip Glass (mejor contribución artística fotografía, dirección artística y banda sonora), Paul Schrader (nominación a la Palma de Oro)

La extraordinaria película de Paul Schrader sobre el escritor y activista japonés Yukio Mishima es una anomalía, una suntuosa película artística estadounidense realizada en japonés (a pesar de la escueta voz en off de Roy Scheider en inglés). Mishima fue un narcisista, un patriota revolucionario, un samurai frustrado y muy posiblemente el escritor japonés más importante del siglo XX. El creador del Travis Bickle de *Taxi Driver* se siente obviamente hermanado con Mishima, aunque la película es mucho más que un simple homenaje. Schrader penetra a través de las múltiples máscaras de Mishima con gran inteligencia y claridad.

La película interrelaciona los acontecimientos que llevaron al último acto de resistencia de Mishima (Ken Ogata) —el ostentoso intento de reconciliar el arte con la acción llevando a cabo el secuestro de un general— con las secuencias biográficas en blanco y negro que recrean la infancia del autor y tres estilizadas dramatizaciones inspiradas en las obras del escritor *El pabellón de oro, La casa de Kyoto* y *Caballos desbocados*. Realizada bajo los auspicios de Francis Ford Coppola y George Lucas (destacado amante de lo asiático) como productores ejecutivos, *Mishima* es una película tan iluminadora y coherente como intrincada y envolvente, con un sobrecogedor diseño de producción a cargo de Eiko Ishioka, una brillante fotografía de John Bailey y una poderosa y rítmica banda sonora de Philip Glass. **TCh**

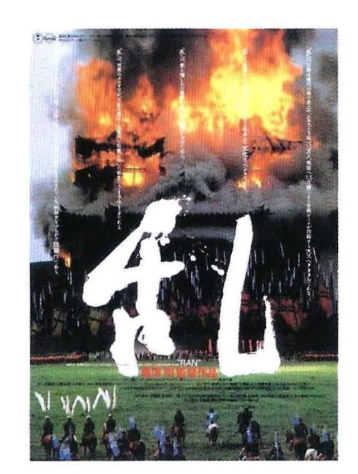
Memorias de África Sydney Pollack, 1985

Out of Africa

EE.UU. (Mirage, Universal), 162 min, color
Idioma inglés
Producción Sydney Pollack
Guión Kurt Luedtke, de las memorias de Isak Dinesen
Fotografía David Watkin
Música John Barry
Música adaptada Wolfgang Amadeus Mozart
Intérpretes Meryl Streep, Robert Redford, Klaus Maria Brandauer, Michael Kitchen, Joseph Thiaka, Stephen Kinyanjui, Michael Gough, Suzanna Hamilton, Rachel Kempson **Oscar** Sydney Pollack (mejor película, director), Kurt Luedtke (guión), Stephen B. Grimes, Josie MacAvin (dirección artística), David Watkin (fotografía), John Barry (banda sonora), Chris Jenkins, Gary Alexander, Larry Stensvold, Peter Handford (sonido)
Nominaciones al Oscar Meryl Streep (actriz), Klaus Maria Brandauer (actor de reparto), Milena Canonero (vestuario), Fredric Steinkamp, William Steinkamp, Pembroke J. Herring, Sheldon Kahn (montaje)

Los impresionantes paisajes casi dominan por completo esta historia, ganadora del Oscar a la mejor película y rodada en Kenia. Sin embargo, la palabra *casi* es clave, porque Meryl Streep y Robert Redford dan vida a una historia de amor poco común para contrarrestar ese espectáculo absurdamente hermoso. A decir verdad, cada encuadre es una maravilla y cada escenario una joya. Realizada como la traslación a la gran pantalla de las memorias de Isak Dinesen, *Memorias de África* elude la cuestión del racismo con gran fidelidad a su fuente. La película de Sydney Pollack es una historia de amor contada como la historia de un viaje.

Cuando la danesa lady Karen Blixen (Meryl Streep) se ve forzada a cumplir un matrimonio de conveniencia con el baron Bror Finecke (Klaus Maria Brandauer), este compra con su dote una granja en Kenia. Afligida ante la pasión por viajar de su marido, encuentra un apoyo en el aventurero Denys Hatton (Robert Redford). La Primera Guerra Mundial, así como ciertas complicaciones personales, interrumpe su romance, pero a pesar de todo los amantes siguen viéndose. Al final, las actividades de Bror provocan la ruina de Karen, que se verá obligada a enterrar a Denys tras un trágico accidente. Los mejores momentos de la película son un safari en aeroplano, imágenes de la fauna salvaje y la arrolladora inspiración de la emocionante banda sonora de John Barry. **GC-Q**



Japón/Francia (Greenwich, Herald Ace, Nippon Herald), 160 min, color **Idioma** japonés **Producción** Masato Hara, Serge Silberman **Guión** Masato Ide, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, basado en la obra *El rey Lear* de William Shakespeare **Fotografía** Asakazu Nakai, Takao Saitô, Masaharu Ueda **Música** Tôru Takemitsu **Intérpretes** Tatsuya Nakadai, Akira Terao, Jinpachi Nezu, Daisuke Ryu, Mieko Harada, Yoshiko Miyazaki, Takashi Nomura, Hisashi Igawa, Peter, Masayuki Yui, Kazuo Kato, Norio Matsui, Toshiya Ito, Kenji Kodama, Takashi Watanabe **Oscar** Emi Wada (vestuario) **Nominaciones al Oscar** Akira Kurosawa (director), Yoshirô Muraki, Shinobu Muraki (dirección artística), Takao Saitô, Masaharu Ueda, Asakazu Nakai (fotografía)

«La razón por la que transcurrió tanto tiempo antes de rodar la película es que los productores se quejaban de que el final era trágico.»

Akira Kurosawa, 1986

i

Kurosawa se negó a discutir sobre la cinta con los periodistas japoneses, quienes, a su juicio, «hacían preguntas estúpidas».

Ran Akira Kurosawa, 1985

Akira Kurosawa realizó *Ran* justo cuando cumplía setenta y cinco años. Es importante comprender la sabiduría y el carácter artístico que imprimió la experiencia en la creación de esta película, muy posiblemente una de las mejores de la historia del cine. De las mil y una películas que hay que ver antes de morir, *Ran* sin duda está entre las diez primeras. El director la definió como «una serie de acontecimientos humanos observados desde el cielo».

Nadie ha superado la maestría de Kurosawa en la técnica cinematográfica, y las batallas de *Ran* no tienen parangón. Son como un ballet cinematográfico, violentas y sangrientas, pero bellísimas. La historia es una adaptación de *El rey Lear*, de Shakespeare, combinada con una antigua leyenda japonesa sobre las tres flechas. Este enfoque trasladó la tragedia de Shakespeare a un nuevo territorio. Las hijas de Lear son aquí hijos, y el acento recae en la venganza más que en la catarsis.

Las interpretaciones van desde lo brillante hasta casi la perfección. La que sobresale por encima de todas es, sin duda, la de Mikeo Harada como lady Kaede, una de las nueras de lord Hidetora (Tatsuya Nakadai); observar su huida atravesando los suelos del palacio, con su largo vestido de seda cuyo susurro se escucha en la banda sonora, es inolvidable. Nakadai, en el papel de lord Hidetora, demuestra una fiera resistencia que se mezcla con la desesperación. Y la locura de Lear se transforma en el bufón Kyoami, hermosamente interpretado por el travestido Shinnosuke Ikehata, un sobrio actor de teatro nō; el maquillaje y gran parte de la historia de *Ran* están inspirados en la dramatopía y la tradición nō.

La minimalista banda sonora de Toru Takemitsu hace un excelente uso de la flauta y la percusión para acentuar el carácter épico de la película. Se hace especial hincapié en el silencio durante las escenas de batalla, una táctica mucho más eficaz que el rugir de cañones de los anteriores intentos de mostrar la guerra en pantalla.

Ran despliega la sabiduría de toda una vida en solo dos horas y cuarenta minutos, durante las cuales el tiempo queda suspendido. Como declara uno de los personajes: «El hombre nace llorando; cuando muere, muere». **DDV**





Regreso al futuro Robert Zemeckis, 1985
Back to the Future

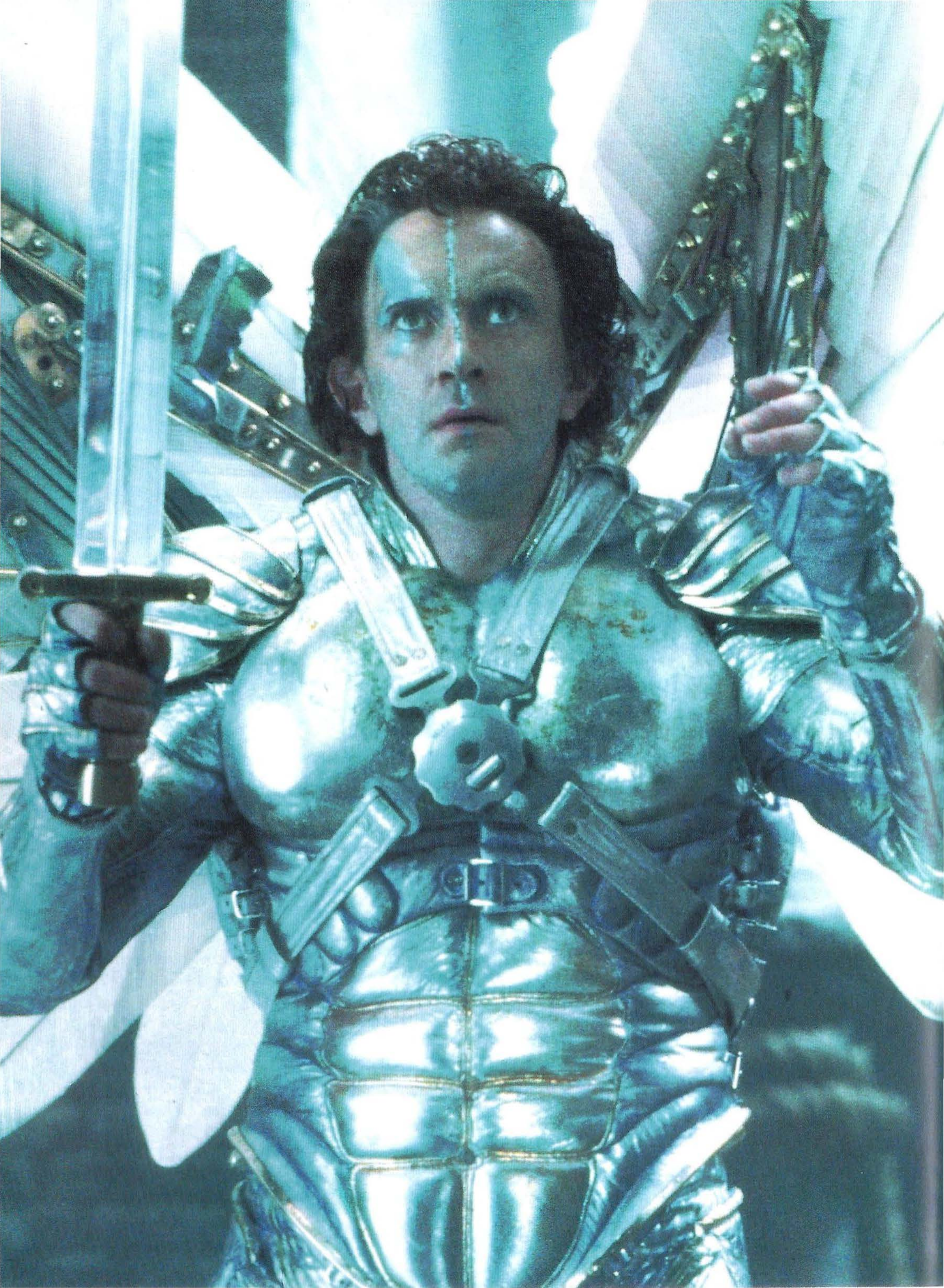
EE.UU. (Amblin, Universal), 116 min, tecnicolor **Idioma** inglés **Producción** Neil Canton, Bob Gale **Guión** Robert Zemeckis, Bob Gale **Fotografía** Dean Cundey **Música** Alan Silvestri **Intérpretes** Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson, Claudia Wells, Marc McClure, Wendie Jo Sperber, George DiCenzo, Frances Lee McCain, James Tolkan, J. J. Cohen, Casey Siemaszko, Billy Zane, Harry Waters Jr. **Oscar** Charles L. Campbell, Robert R. Rutledge (efectos de sonido) **Nominaciones al Oscar** Robert Zemeckis, Bob Gale (guión), Chris Hayes, Johnny Colla, Huey Lewis (canción), Bill Varney, B. Tennyson Sebastian, Robert Thirlwell, William B. Kaplan (sonido)

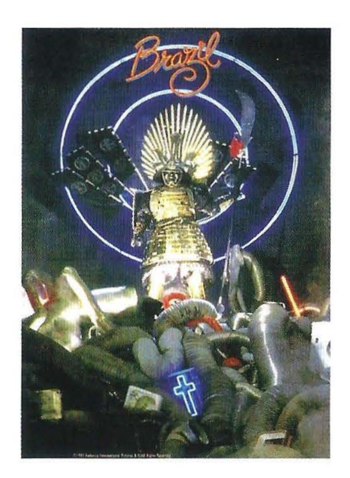
i

Eric Stoltz fue elegido como Marty antes de que el candidato original del productor (Fox) estuviera disponible.

Michael J. Fox, muy conocido ya por la comedia de enredo *Family Ties*, se convirtió en una gran estrella cinematográfica gracias a esta comedia de aventuras sobre los viajes en el tiempo. Fox interpreta a Marty McFly, un joven de diecisiete años que se desespera con su pusilánime padre, George (Crispin Glover), y que pasa la mayor parte del tiempo con el excéntrico inventor Emmett Brown (Christopher Lloyd). La última invención de Doc Brown es una máquina para viajar en el tiempo que tiene la forma de un coche DeLorean. Marty no tardará en verse involucrado en un viaje a 1955, cuando sus padres apenas se conocían, y menos aún habían iniciado la relación de la que nació Marty.

Esa premisa, extremadamente inteligente, llega a buen puerto gracias a la ágil dirección de Robert Zemeckis y a un ingenioso y estupendo guión, en el que Marty —con la ayuda de un joven Doc Brown— intentará regresar al presente sin incidir en los asuntos del pasado para no alterar el futuro (algo no tan fácil de hacer si tu futura madre queda prendada de ti). Fox está perfecto como el adolescente que intenta unir a sus padres para poder nacer, Lloyd está encantador en su papel de científico chiflado, en tanto que Glover y Lea Thompson (la madre de Marty) lo hacen de maravilla ya sea como padres de mediana edad o como adolescentes. Una comedia de aventuras atemporal. **JB**





GB (Embassy, Universal), 131 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Arnon Milchan
Guión Terry Gilliam, Charles McKeown, Tom Stoppard
Fotografía Roger Pratt
Música Michael Kamen
Intérpretes Jonathan Pryce, Robert De Niro, Katherine Helmond, Ian Holm, Bob Hoskins, Michael Palin, Ian Richardson, Peter Vaughan, Kim Greist, Jim Broadbent, Barbara Hicks, Charles McKeown, Derrick O'Connor, Kathryn Pogson, Bryan Pringle
Nominaciones al Oscar Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown (guión), Norman Garwood, Maggie Gray (dirección artística)

«El título original de Brazil *iba a ser* 1984½. *Fellini es uno de mis dioses, y estábamos en 1984, así que decidí unir ambas cosas.»*

Terry Gilliam, 2003

i

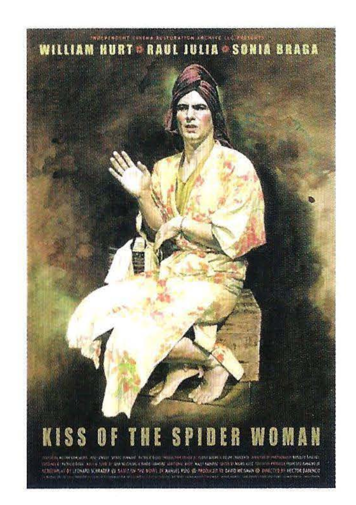
En el montaje de la Universal, su final feliz, desautorizado por Gilliam, es conocido como «El amor lo conquista todo».

Brazil Terry Gilliam, 1985

La conocida historia de las malas relaciones entre el creador de *Brazil*, Terry Gilliam, y la distribuidora Universal —el cineasta se resistió a que el estudio distribuyese una versión seriamente retocada y finalmente logró que su provocadora película se estrenase en Estados Unidos— ha empañado en gran medida el interés que suscita esta película, cuya fuerza (y debilidad) como producto único no reside en ningún tipo de estatus que pueda alcanzar como causa seudopolítica. Realizada de un modo muy significativo en el año 1984, en paralelo a la película de Michael Radford sobre la novela epónima de George Orwell, *Brazil* ocurre en «algún momento del siglo XX», en un ficticio pero creíble estado opresor que combina las peores maneras de la burocracia británica de los años cuarenta, la paranoia americana de los cincuenta, el estalinismo o el totalitarismo fascista, y las locuras de los años ochenta (por ejemplo, la obsesión con la cirugía plástica). En tanto que la trama de Orwell se desarrolla en un sistema de imposible y horrorosa eficacia respecto a la vigilancia, el peor aspecto de la distopía inventada por Gilliam es que ni siquiera funciona: la acción da comienzo debido a un absurdo error que se produce cuando una mosca aplastada cae dentro de la impresora y una orden de arresto destinada al ingeniero de calefacciones y terrorista Tuttle (Robert De Niro) cambia de nombre y recae sobre el inocente señor Battle (Brian Miller), mientras la ciudad se va cayendo a pedazos incluso sin necesidad de las bombas terroristas, posiblemente pagadas por el propio Estado, que provocan alguna carnicería.

Como el Winston Smith de *1984*, Sam Lowry (Jonathan Pryce) es un funcionario del brutal Estado, que se enamora hasta comprometerse con la rebelión para acabar en manos de un torturador amigo suyo. Gilliam, sin embargo, se centra mucho más en lo imaginario que Orwell, y despliega unos fantásticos decorados. Sam disfruta con los vuelos de su imaginación (acompañado por la melodía que da título a la película), en los que él es un caballero angelical con tintes de superhéroe que debe enfrentarse a gilliamescas criaturas que parecen recreaciones, al estilo de Monthy Python, de los monstruos gigantescos de las películas japonesas, con el fin de rescatar a la chica de sus sueños (Kim Greist), una doble perfecta de la conductora de camiones que intenta arreglar el entuerto con Battle y su familia.

Tal vez gracias al guionista Tom Stoppard, *Brazil* es una película mucho más dramática que la mayoría de los caricaturescos trabajos de Gilliam. El terrible humor negro y la extrañeza visual (materializada en Katherine Helmond, la madre obsesionada con la cirugía estética, con su colección de sombreros en forma de zapato) se interrelaciona con el creíble retrato —basado en hechos reales— de un régimen que hace pagar a sus víctimas la electricidad y las horas de trabajo que se dedican a su propia tortura, representado por un padre de familia especialista en «Recuperación de Información» (Michael Palin) y el desesperado ingeniero enloquecido por el papeleo (Ian Holm). Uno de los momentos álgidos es la terrible escena del funeral, que unifica diferentes subtramas que han ido desarrollándose en el mundo «real» de la película, antes de que se destape el pastel: todo ha sido fruto de la fantasía de un hombre que ha muerto mientras era torturado. **KN**



1985

Brasil/EE.UU./Argentina (HB, Sugarloaf), 119 min, metrocolor
Idioma inglés, portugués
Producción David Weisman
Guión Leonard Schrader, basado en la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig
Fotografía Rodolfo Sánchez
Música John Neschling
Intérpretes William Hurt, Raul Julia, Sonia Braga, José Lewgoy, Milton Gonçalves, Míriam Pires, Nuno Leal Maia, Fernando Torres, Patricio Bisso, Herson Capri, Denise Dumont, Antônio Petrin, Wilson Grey, Miguel Falabella, Walter Breda
Oscar William Hurt (actor)
Nominaciones al Oscar David Weisman (mejor película), Hector Babenco (director), Leonard Schrader (guión)
Festival de Cannes William Hurt (actor), Hector Babenco (nominación a la Palma de Oro)

«No me gusta el filme... Pero sí la reacción de la audiencia... Así que debería quejarme, pero no puedo.»

Manuel Puig, 1985

i

El director Babenco no hablaba inglés, así que hubo que traducir el guión al portugués.

El beso de la mujer araña Hector Babenco, 1985
Kiss of the Spider Woman

El director brasileño Hector Babenco se basó en una novela de Manuel Puig para realizar una valiente exploración política, psicológica y sexual dentro de los confines de una cárcel de máxima seguridad en Sudamérica, y le da las gracias a Burt Lancaster en los títulos de crédito finales. El proyecto lo inició Burt Lancaster, que tenía la intención de interpretar el papel que acabó haciendo William Hurt.

Con una rompedora interpretación, Hurt ganó un Oscar por su papel como Luis Molina, un escaparatista encarcelado por homosexualidad. Muy teatral, y con un cierto aire pasado de moda, la historia en sí mantiene su fuerza, y la interpretación de Raul Julia, excepcionalmente verosímil, está a la altura del Luis de Hurt.

Alto, afeminado y amanerado, Luis comparte una enorme celda de la prisión con el heterosexual, y prisionero político, Valentín Arregui (Julia). Para matar el tiempo, Luis cuenta con detalle un melodrama que vio años atrás. En una serie de nostálgicos y coloristas flashbacks, Sonia Braga interpreta a una cantante francesa, casi un estereotipo, durante la Segunda Guerra Mundial. Braga, que no hablaba inglés en esos momentos, pronunciaba su diálogo fonéticamente, con lo cual daba al conjunto un aire irreal. Bellamente acicalada y extremadamente sensible, la cantante se enamora de un guapo oficial rubio de la Gestapo. A pesar de que forma parte de la Resistencia francesa, su amante la convence de que los nazis son buenas personas que solo pretenden eliminar la miseria del mundo. Fiel a sus creencias políticas, Valentín le pone pegas a la película, pero poco a poco va cayendo bajo el embrujo de la narración a medida que Luis deja de centrarse en la descripción de la comida o de las mujeres desnudas. A Luis únicamente le interesan los detalles románticos de la película, pero tiene su propio secreto. El guardián le ha prometido una rápida liberación si le ofrece información interesante sobre su compañero de celda, de quien Luis se ha enamorado.

A pesar de su significación histórica, la interpretación de Hurt va más allá de lo teatral; su habilidad radica en mantener ocultos los auténticos sentimientos del protagonista bajo varias capas de diferente intensidad. Incluso el público no está seguro de si al final ha traicionado a Valentín o no. Considerada la *Casablanca* gay, la principal virtud de *El beso de la mujer araña* está en la humanización del amor en cualquiera de sus formas. **KK**





El único superviviente Geoff Murphy, 1985
The Quiet Earth

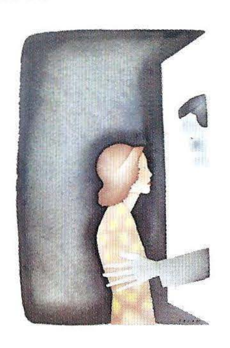
Nueva Zelanda (Cinepro, Mr. Yellowbeard), 91 min, color
Idioma inglés
Producción Sam Pillsbury, Don Reynolds
Guión Bill Baer, Bruno Lawrence, Sam Pillsbury, basado en la novela de Craig Harrison
Fotografía James Bartle
Música John Charles
Intérpretes Bruno Lawrence, Alison Routledge, Pete Smith, Anzac Wallace, Norman Fletcher, Tom Hyde

Basada en la novela de Craig Harrison, es una revisión neozelandesa del clásico tema sobre el último hombre en la Tierra. El científico Zac Hobson (Bruno Lawrence) despierta una mañana y está solo en el mundo tras un proyecto científico fallido. La solitaria interpretación de Lawrence durante los treinta y seis primeros minutos es excelente, mientras Zac duda entre la euforia y la desesperación al saberse solo. Finalmente encuentra a Joanne (Alison Routledge), con quien empezará una relación. Su idilio se ve interrumpido por un tercer superviviente, Api (Pete Smith), un agresivo maorí que será el tercer lado de este triángulo amoroso.

Aunque el tema de la película pertenece al género de la ciencia ficción, su tratamiento tiene que ver más con la investigación de las relaciones humanas y las cuestiones interraciales. Lo que hace el filme especial es cómo Murphy muestra el mundo sin personas. La banda sonora fue retocada en un estudio para eliminar cualquier rastro de sonido. El progresivo colapso de Zac se muestra mediante una conmovedora mezcla de imágenes: dando vueltas alrededor de una combinación de mujer; conduciendo trenes como si se tratase de un juguete; un hermoso plano de él caminando bajo la lluvia mientras toca el saxofón. Sin ostentosos efectos especiales, es una mirada estimulante a la condición humana. **RDe**

i

Este fue el primer papel de Pete Smith. Más tarde aparecería en *El piano,* la película de su compatriota neozelandesa Jane Campion.



1985

EE.UU. (Jack Rollins & Charles H. Joffe, Orion), 84 min, b/n/color
Idioma inglés
Producción Robert Greenhut
Guión Woody Allen
Fotografía Gordon Willis
Música Dick Hyman
Intérpretes Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Irving Metzman, Stephanie Farrow, David Kieserman, Elaine Grollman, Victoria Zussin, Mark Hammond, Wade Barnes, Joseph G. Graham, Don Quigley, Maurice Brenner, Paul Herman, Rick Petrucelli
Nominaciones al Oscar Woody Allen (guión)
Festival de Cannes Woody Allen (premio FIPRESCI)

«Algunas críticas dicen que La rosa púrpura *trata sobre cine. No estoy de acuerdo. Para mí, la película trata exclusivamente sobre la realidad y la fantasía.»*

Woody Allen, 1985

i

El actor Viggo Mortensen intervino en la cinta antes de su debut con *Único testigo* (1985), pero sus escenas desaparecieron en el montaje final.

La rosa púrpura de El Cairo Woody Allen, 1985

The Purple Rose of Cairo

Esta sublime comedia nostálgica se aleja de la fórmula habitual de Allen: «personajillos neoyorquinos que tienen problemas con sus relaciones». Tanto Woody Allen como sus famosos monólogos neuróticos están ausentes en esta ocasión, pero los admiradores del guionista y director no tienen que preocuparse, porque los chistes graciosos y los personajes extraños siguen estando presentes. Por encima de todo, *La rosa púrpura de El Cairo* trata sobre el amor, quizá el gran amor de Allen por encima de todos los demás: el cine.

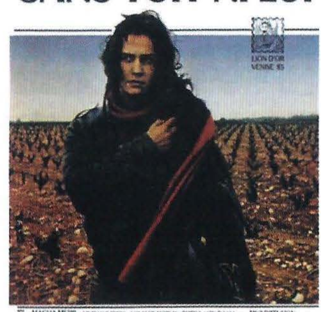
La rosa púrpura de El Cairo, un tributo a los poderes mágicos de la pantalla, cuenta la historia de Cecilia (Mia Farrow), una pobre camarera que, durante los años de la Gran Depresión, pasa la mayor parte del tiempo viendo películas. «Me ayudan a olvidar mis penas», confiesa la joven, que está aterrorizada por su marido, un hombre rudo y sin trabajo. Solo viendo a los valientes e invencibles héroes de la pantalla puede aguantar la pesadilla que es su vida diaria.

Ya sabíamos algo de lo mucho que los estadounidenses necesitaban el optimismo del cine durante los años de la Depresión gracias a la película de Preston Sturges *Los viajes de Sullivan* (1941). Cuando Cecilia está viendo, por octava vez, una película titulada *La rosa púrpura de El Cairo*, el encantador héroe (Jeff Daniels) sale de la pantalla para hablar con ella, mientras el resto del público protesta y pide que le devuelvan el dinero. Con la intención de evitar un fracaso económico, los productores hollywoodienses de la película envían al actor que interpreta al héroe para que la seduzca. Si bien el personaje de ficción es amable y romántico, la estrella que le da vida es cínico y arrogante.

Al asumir ambos roles, Daniels sugiere con ironía la diferencia entre el hombre ideal y el real. Encantada con ambos, Cecilia experimenta una sorprendente metamorfosis: de Cenicienta pasa a hermosa princesa, y la excelente interpretación de Farrow nos hace creer en semejante transformación milagrosa.

La rosa púrpura de El Cairo reflexiona sobre la ilusión. La conclusión de la película no es en absoluto cínica, como la más reciente *Desmontando a Harry* (1997). La ficción puede salvar nuestras vidas, argumenta Allen en esta película, y logra convencernos. **DD**





GB/Francia (Channel Four, Ciné Tamaris, Films A2, Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia), 105 min, color
Idioma francés
Producción Oury Milshtein
Guión Agnès Varda
Fotografía Patrick Blossier
Música Joanna Bruzdowicz, Fred Chichin
Intérpretes Sandrine Bonnaire, Setti Ramdane, Francis Balchère, Jean-Louis Perletti, Urbain Causse, Christophe Alcazar, Dominique Durand, Joël Fosse, Patrick Schmit, Daniel Bos, Katy Champaud, Raymond Roulle, Henri Fridlani, Patrick Sokol, Pierre Imbert
Festival de Venecia Agnès Varda (premio FIPRESCI, León de Oro, premio OCIC)

«Harrison Ford acudió al estreno de Sin techo ni ley *en Los Ángeles. Es tan amable siempre que nos encontramos...»*

Agnès Varda, 2009

i

La actriz Sandrine Bonnaire tuvo un elogiado debut como directora en 2007 con *Su nombre es Sabine*.

Sin techo ni ley Agnès Varda, 1985

Sans toit ni loi

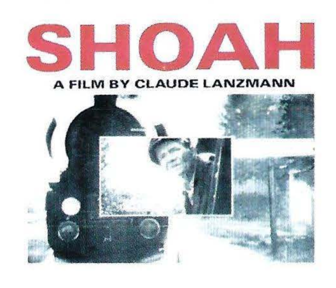
Antigua componente de la *nouvelle vague*, Agnès Varda carecía de las credenciales de algunos de sus críticos y colegas como François Truffaut o Jean-Luc Godard. Ella provenía del mundo de la fotografía, y aunque no sabía mucho de cinematografía cuando empezó, Varda demostró rápidamente poseer un estilo propio. Tal vez más conocida por sus primeras películas, como *Cleo de 5 a 7* (1962), que muestra a tiempo real a una mujer que espera el resultado de una prueba que determinará si padece cáncer, la producción de Varda ha fluctuado siempre entre la ficción y la no ficción. *Sin techo ni ley*, rodada mucho tiempo después de su anterior película, evidencia la fusión del estilo documental y las técnicas cinematográficas más tradicionales.

Una mañana, un granjero encuentra el cuerpo congelado de una indigente hecho un ovillo en un campo, con la cara azul y cubierta de escarcha. En cuanto aparece la policía, irrumpe la voz de Varda. Explica que se sabe muy poco de la joven, y después procede a mostrar una serie de falsas entrevistas y flashbacks, para que cada uno de esos retazos revele una pequeña fracción de los hechos y aporte detalles acerca de la desafortunada chica. En realidad, nada se sabe de la mujer, Mona Bergeron (interpretada de un modo desafecto por Sandrine Bonnaire). Es una mera construcción fruto de la elipsis narrativa de Varda.

Varda se sirve de la indigente como metáfora para explicar lo poco que realmente sabemos de la gente con la que nos cruzamos cada día. La indigente de Bonnaire se relaciona con un buen puñado de personas en busca de comida y refugio, pero rara vez se esfuerza en conocerlos. Es huraña y desagradecida, y recorre los helados campos franceses huyendo de quién sabe qué y encaminándose hacia su trágico final. En los segmentos de las «entrevistas», los personajes relatan pedazos y fragmentos de su comportamiento y conducta, pero nadie puede aportar un retrato completo de la enigmática chica.

Varda despliega cada escena, así como el inhóspito paisaje, con ojo de fotógrafa, colocando a menudo en los márgenes del encuadre a su cada vez más fiera protagonista (a veces antagonista), tal como sucede con la misma existencia de la misteriosa Mona, ubicada en la periferia del mundo. **JKL**





1985

Francia (Les Films Adelph/Historia), 566 min, color
Idioma francés
Fotografía Dominique Chapuis, William Lubtchanski

«Aún tengo cantidad de material filmado y no incluido... Parte de él ha sido utilizado en algunas de mis cintas.»

Claude Lanzmann, 2010

Shoah Claude Lanzmann, 1985

Por una parte puede parecer absurdo, incluso escandaloso, incluir *Shoah*, de Claude Lanzmann, entre las películas aquí seleccionadas y utilizar más o menos el mismo número de palabras para describirla. Pero, por otra parte, con todas sus particularidades, entre ellas las nueve horas de duración y la auténtica genialidad que la recorre, resulta vital considerar *Shoah* como una película entre películas.

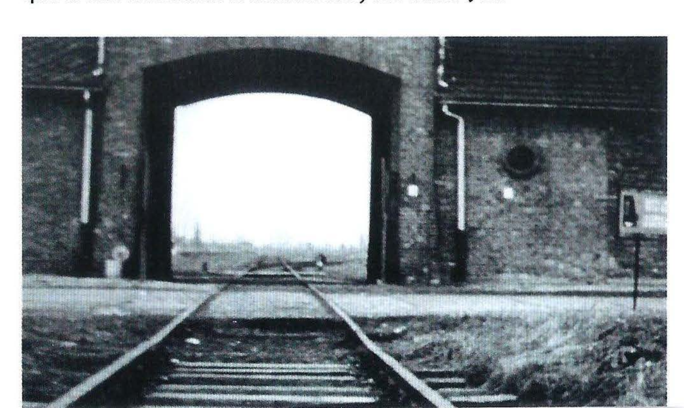
Lanzmann viajó por el mundo durante casi diez años hablando sobre los campos de exterminio nazis; no de los campos de concentración, no del sistema nazi como un todo, sino de los lugares específicos en los que reinaba la muerte, el círculo interno del infierno. Recogió el testimonio de algunos de los pocos supervivientes, e incluso de los organizadores del proceso de asesinatos masivos. Unió esas voces e imágenes del presente (que había filmado), y mostró los cuerpos, los rostros, los paisajes tal como eran ahora, atrapados en su trágico pasado. Al mismo tiempo, dio a entender a los espectadores que era absolutamente imposible representar lo que ocurrió en lugares como Auschwitz, Birkenau, Sobibor, Treblinka y Chelmno.

Al hacer todo esto, Lanzmann logró varias cosas de extrema importancia. Inventó una manera de recuperar los recuerdos del Holocausto sin distorsionar lo que esos horrores habían sido. En consecuencia, también consiguió darle un nombre al proceso —el «Shoah» del título—, que ahora es muy utilizado. Pero en un plano del todo diferente, Lanzmann también alcanzó lo que se podría denominar la esencia del cine: el más elevado grado de presencia a través de una total ausencia. Ausencia de millones de muertos, del pasado, de cualquier prueba o resto, cuidadosamente eliminados por los asesinos de cualquier archivo sonoro o visual.

La película de Lanzmann es la respuesta absoluta a la petición de Jean-Luc Godard: «No una imagen justa, sino simplemente una imagen». *Shoah* era la película que requería esa radicalización del cine moderno; el extremismo de la idolatría y la propaganda había llevado a lo peor e incluía una serie de vínculos de compromiso entre la cinematografía y el poder de la era industrial. En sus raíces más profundas, el cine moderno es un rechazo ético a esos vínculos, y fue necesario que afrontase los más inhumanos efectos de la industrialización de la creación para encontrar su expresión más elevada. La discusión generada por *Shoah* confirma la importancia de esta extraordinaria obra de arte, hasta el punto que cualquier proyección de la misma puede decirse que es una victoria de la humanidad y su futuro. **J-MF**

i

Muy crítico con otros filmes del período, a Lanzmann le gustó *Malditos bastardos* (2009), de Quentin Tarantino.





EE.UU. (Amblin, Guber-Peters Co., Warner Bros.), 154 min, color **Idioma** inglés **Producción** Quincy Jones, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Steven Spielberg **Guión** Menno Meyjes, basado en la novela de Alice Walker **Fotografía** Allen Daviau **Música** Quincy Jones **Intérpretes** Danny Glover, Whoopi Goldberg, Margaret Avery, Oprah Winfrey, Willard E. Pugh, Akosua Busia, Desreta Jackson, Adolph Caesar, Rae Dawn Chong, Dana Ivey, Leonard Jackson, Bennet Guillory, John Patton Jr., Carl Anderson, Susan Beaubian, James Tillis, Phillip Strong, Laurence Fishburne, Sonny Terry **Nominaciones al Oscar** Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Quincy Jones (mejor película), Menno Meyjes (guión), Whoopi Goldberg (actriz), Margaret Avery (actriz de reparto), Oprah Winfrey (actriz de reparto), J. Michael Riva, Linda DeScenna (dirección artística), Allen Daviau (fotografía), Aggie Guerard Rodgers (vestuario), Ken Chase (maquillaje), Quincy Jones, Jeremy Lubbock, Rod Temperton, Caiphus Semenya, Andraé Crouch, Chris Boardman, Jorge Calandrelli, Joel Rosenbaum, Fred Steiner, Jack Hayes, Jerry Hey, Randy Kerber (banda sonora), Quincy Jones, Rod Temperton, Lionel Richie (canción)

El color púrpura Steven Spielberg, 1985
The Color Purple

Para sacudirse la reputación de creador de fantasías populares juveniles, Steven Spielberg escogió la historia de Alice Walker sobre una empobrecida comunidad negra rural a principios del siglo XX del sur de Estados Unidos como vehículo de afirmación dramática. Por extraño que parezca, sus contrastadas habilidades como director le ayudaron en este trabajo y le crearon dificultades, pues su tendencia al humor irónico y su brillante capacidad técnica no casaban con el material escogido, que acabó suavizando respecto a la novela de Walker.

A pesar de que Spielberg intentó llegar demasiado lejos, *El color púrpura* sigue demostrando que valió la pena arriesgarse. Las interpretaciones de Oprah Winfrey y Danny Glover son muy poderosas, y destaca el impagable instinto del director al escoger a la relativamente desconocida Whoopi Goldberg. Su personaje, Celie, apenas habla, pero está cargado de emoción, que Godlberg transmite mediante una impresionante interpretación, en la que le saca más partido a una amplia sonrisa en el momento preciso que la mayoría de actores a un guión espectacular.

Spielberg cae en el sentimentalismo, pero se vislumbra el director que brillará con *El imperio del sol* (1987), *La lista de Schindler* (1993), e A.I. *inteligencia artificial* (2001). **JKl**

Una habitación con vistas James Ivory, 1986
A Room with a View

GB (Channel Four, Curzon, Goldcrest, Merchant-Ivory, National Film Finance), 117 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Ismail Merchant
Guión Ruth Prawer Jhabvala, basado en la novela de E. M. Forster
Fotografía Tony Pierce-Roberts
Música Richard Robbins
Intérpretes Maggie Smith, Helena Bonham Carter, Denholm Elliott, Julian Sands, Simon Callow, Patrick Godfrey, Judi Dench, Fabia Drake, Daniel Day-Lewis
Oscar Ruth Prawer Jhabvala (guión), Gianni Quaranta, Brian Ackland-Snow, Brian Savegar, Elio Altramura (dirección artística), Jenny Beavan, John Bright (vestuario)
Nominaciones al Oscar Ismail Merchant (mejor película), James Ivory (director), Denholm Elliott (actor de reparto), Maggie Smith (actriz de reparto), Tony Pierce-Roberts (fotografía)

Ismail Merchant y James Ivory trabajaban juntos desde 1963, pero fue *Una habitación con vistas*, la adaptación de la novela de E. M. Forster que hicieron en el año 1985, la película que hizo famoso al equipo formado por el director y el productor. El éxito se debió al lujoso estilo de época, que se repetiría posteriormente en *Lo que queda del día* y *Howard's End*.

Gran parte del éxito de la recuperación del drama de época debe reconocerse también al tercer miembro del equipo, Ruth Prawer Jhabvala, que había trabajado con Merchant e Ivory en *Oriente y Occidente* y que aquí adaptó a la pantalla con gran belleza la historia del despertar de una mujer. Lucy (Helena Bonham Carter) es la mujer en cuestión, que descubre las verdades de la vida y el amor en la campiña de la Toscana mientras se decide entre sus pretendientes, George (Julian Sands) y Cecil (Daniel Day-Lewis).

Sands, en su mejor interpretación, es el apasionado George, capaz de besar a la recatada Lucy en medio de un campo amarillo, en tanto que Day Lewis borda el papel del remilgado Cecil, de pelo engominado y desagradables gestos afectados. Pero son Maggie Smith, la acompañante de Lucy, y Denholm Elliott, el pragmático padre de George, los que sobresalen por encima de este reparto de excelentes actores en un majestuoso y pintoresco entorno. **JB**

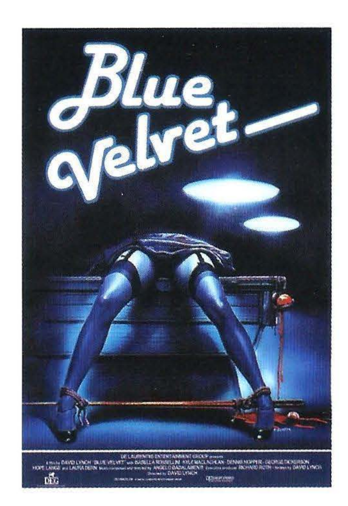
Hunter Michael Mann, 1986
Manhunter

EE.UU. (De Laurentiis, Red Dragon), 119 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Dino De Laurentiis, Richard A. Roth
Guión Michael Mann, basado en la novela *Dragón rojo* de Thomas Harris
Fotografía Dante Spinotti
Música Michel Rubini, Klaus Schulze
Intérpretes William L. Petersen, Kim Greist Joan Allen, Brian Cox, Dennis Farina, Stephen Lang, Tom Noonan, David Seaman , Benjamin Hendrickson, Michael Talbott, Dan Butler, Michele Shay, Robin Moseley, Paul Perri, Patricia Charbonneau

Basada en el best seller de Thomas Harris *Dragón rojo*, esta película fue la presentación del psiquiatra caníbal Hannibal Lecter (en la persona de Brian Cox), cinco años antes de la interpretación de Anthony Hopkins, con la que ganaría el Oscar, en *El silencio de los corderos*.

Atmosférica y estilísticamente dirigida por el responsable de *Heat*, Michael Mann (que en esa época era más conocido por *Corrupción en Miami*), *Hunter* se centra en la figura del agente del FBI Will Graham (William Petersen), a quien convencen para que regrese al servicio, tras un retiro voluntario, debido a su especial talento para conectar con la psique de los asesinos, lo cual puede ser de gran ayuda en un caso especialmente desagradable de asesinatos en serie. Sin embargo, y con el fin de llevar a cabo ese trabajo, tendrá que enfrentarse, en su celda de la prisión, al último hombre que él ayudó a capturar —Lecter—, a pesar de que fueron los juegos mentales de Lecter lo que llevó a Graham al borde de la locura.

Además de ser uno de los más tensos e inquietantes thrillers de los años ochenta (inspirador, obviamente, de la serie de Chris Carter para televisión, *Millennium*, entre otras), *Hunter* despliega toda una serie de sólidas interpretaciones, no solo las del frío Cox y del intenso Petersen, sino también las del resto del reparto, que incluye a Kim Greist, Joan Allen y Dennis Farina. Si es de los que piensa que *El silencio de los corderos* daba miedo, aún no ha visto nada. **JB**



EE.UU. (De Laurentiis), 120 min, color
Idioma inglés
Producción Fred C. Caruso
Guión David Lynch
Fotografía Frederick Elmes
Música Angelo Badalamenti, David Lynch
Música adaptada Roy Orbison, Bernie Wayne, Victor Young
Intérpretes Isabella Rossellini, Kyle MacLachlan, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope Lange, Dean Stockwell, George Dickerson, Priscilla Pointer, Frances Bay, Jack Harvey, Ken Stovitz, Brad Dourif, Jack Nance, J. Michael Hunter, Dick Green
Nominaciones al Oscar David Lynch (director)

«La película más brillantemente perturbadora de todas las que recrean la vida en las pequeñas ciudades americanas.»

Sheila Benson,
***Los Angeles Times*, 1986**

i

Nadie quería hacerse cargo de la película, así que Dino de Laurentiis tuvo que montar su propia distribuidora.

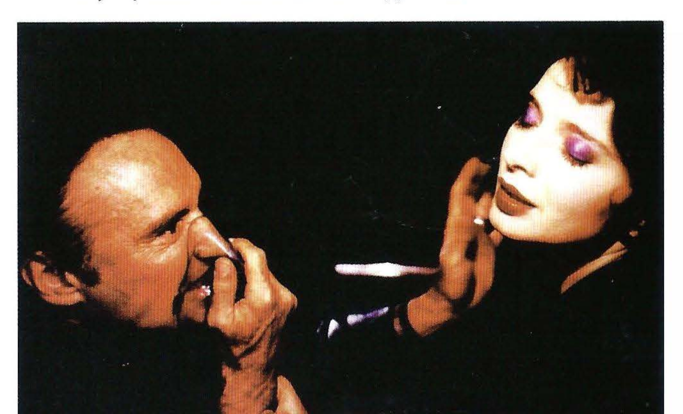
Terciopelo azul David Lynch, 1986

Blue Velvet

«Qué extraño es el mundo, ¿verdad?» La gráfica violencia sexual y la desconcertante interpretación que Dennis Hopper hizo de un sádico psicópata capaz de secuestrar a la familia de una cantante para que esta consienta en someterse a su brutalidad, provocó una tormentosa controversia alrededor de esta oscura, inquietante y ensoñadora película de David Lynch. El retrato de la crueldad, el trastorno mental y el horror que subyace bajo la superficie de la bonita, limpia y ordenada clase media estadounidense sutil, sino despiadadamente absorbente, audaz y estilizado. *Terciopelo azul* combina un aire de misterio truculento con los irónicos y satíricos motivos de la herencia cultural americana, así como con una singular, alegre y luminosa elegancia. La misma lograda mezcla de extrañeza repulsiva y confortable familiaridad, de astucia y naturalidad que convirtió la serie televisiva *Twin Peaks* en el fenómeno cultural de los años noventa.

Kyle McLachlan y Laura Dern son Jeffrey Beaumont y Sandy Williams, dos jóvenes inocentes atrapados en la macabra relación entre el enloquecido Hopper, secuestrador y asesino que vive atado a una bombona de oxígeno (su aterradora composición de Frank Booth, entre la obscenidad y el lloriqueo, dio como fruto uno de los psicópatas más inolvidables de la pantalla) y una estupenda Isabella Rossellini en el papel de Dorothy Vallens, la atormentada cantante de cabaré que debe ser condescendiente con Frank, que mantiene secuestrados a su marido y su hijo. Lumberton es un soleado y aburrido pueblo de Estados Unidos, con el césped bien cortado y parterres de flores, el centro industrial y la descolorida cafetería, donde Jeffrey y Sandy unirán sus fuerzas como detectives aficionados mientras el amor florece entre ellos. Todo empieza a salirse de madre cuando Jeffrey, el curioso universitario, descubre una oreja humana en un descampado y es testigo de un extrañísimo asesinato.

La escena en que Jeffrey, escondido en el armario de Dorothy, contempla cómo Frank viola a su víctima, que lleva una bata de terciopelo azul, es la más conflictiva, aunque llamativa, y un clásico ejemplo del pulso narrativo de Lynch. El inteligente uso de inofensivas baladas pop, unido a la inquietante banda sonora de Angelo Badalamenti, enaltece la atmósfera del filme. Dean Stockwell, en su interpretación de Ben, el socio de Frank, de engañosa y amanerada bondad casi rivaliza con la siniestra y espectacular extrañeza de Hopper. **AE**





1986

EE.UU. (Orion, Charles H. Joffe & Jack Rollins), 103 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert Greenhut
Guión Woody Allen
Fotografía Carlo Di Palma
Música James V. Monaco
Música adaptada Johann Sebastian Bach, Giacomo Puccini
Intérpretes Barbara Hershey, Carrie Fisher, Michael Caine, Mia Farrow, Dianne Wiest, Maureen O'Sullivan, Lloyd Nolan, Max von Sydow, Woody Allen, Daniel Stern, Julie Kavner, Joanna Gleason, Bobby Short, Lewis Black, Julia Louis-Dreyfus
Oscar Woody Allen (guión), Michael Caine (actor de reparto), Dianne Wiest (actriz de reparto)
Nominaciones al Oscar Robert Greenhut (mejor película), Woody Allen (director), Stuart Wurtzel, Carol Joffe (dirección artística), Susan E. Morse (montaje)

«¿Cómo demonios voy a saber por qué eran nazis? Ni siquiera sé manejar un abrelatas.»

Padre de Mickey (Leo Postrel)

i

Woody Allen afirmó que escribió la cinta inspirándose en la relectura de *Ana Karenina*, de Lev Tolstói.

Hannah y sus hermanas Woody Allen, 1986
Hannah and Her Sisters

Hannah y sus hermanas es la última película del destacado ciclo que Woody Allen inició con *Comedia sexual de una noche de verano*. Tal vez esté inspirada en Bergman, aunque su tono le debe más a Renoir, sin embargo traiciona a ambos maestros al trazar los cambios que se producen a lo largo de un año en varias relaciones entrelazadas. La acción, como en muchas de las películas de Woody Allen, se desarrolla en la zona alta de Manhattan y se centra en tres hermanas (Mia Farrow, Barbara Hershey y Dianne Wiest), las parejas de las dos primeras (Michael Caine y Max von Sydow), el ex marido de la primera (Allen), y unos pocos amigos y colegas.

El propio Allen tiene menos protagonismo de lo que acostumbra, su habitual personaje neurótico e hipocondríaco aparece menos tiempo y recibe menos atención que Caine, que le es infiel a Farrow y tiene una aventura con Hershey, que es más joven. De hecho, una de las delicias de la película es el modo en que Allen maneja el espectro de personajes, más amplio de lo que acostumbra: los personajes son más redondos que en anteriores trabajos, incluso a pesar de que la amplitud del foco nos proporciona un sentido del mundo exterior que sobrepasa el limitado núcleo duro de la película.

En muchos sentidos, por descontado, son las mismas situaciones de siempre, pero hay algo chejoviano en esta obra: el delicado patetismo de los diferentes dilemas emocionales, la conciencia del dolor real bajo los chistes, la inevitable constatación de que la muerte espera al otro lado de la pantalla mientras se desata la angustia de Allen al enfrentarse al terror a los médicos. Los momentos cómicos no son meros chistes, sino que están enmarcados en el carácter de los personajes y en toda la trama, una cualidad que hace justicia a uno de los mejores repartos reunidos por Allen.

Y, al contrario que en otras películas, el tributo a las cosas buenas que hacen que merezca la pena vivir tiene un carácter terrestre, nada forzado (a pesar de que Allen consideraba que tenía un final oscuro). Una película que hace sentirse bien al espectador en el mejor sentido de la palabra. **GA**



Nola Darling Spike Lee, 1986
She's Gotta Have It

EE.UU. (40 Acres & a Mule), 84 min, b/n/color
Idioma inglés
Producción Spike Lee
Guión Spike Lee
Fotografía Ernest R. Dickerson
Música Bill Lee
Intérpretes Tracy Camilla Johns, Tommy Redmond Hicks, John Canada Terrell, Spike Lee, Raye Dowell, Joie Lee, S. Epatha Merkerson, Bill Lee, Cheryl Burr, Aaron Dugger, Stephanie Covington, Renata Cobbs, Cheryl Singleton, Monty Ross, Lewis Jordan
Festival de Cannes Spike Lee (mejor película joven extranjera)

Nola Darling, primera película de Spike Lee, es una exploración de la vida de la protagonista que da nombre a la película (Tracy Camilla Johns), una mujer joven, negra, que vive en Nueva York, cuyas preocupaciones acerca de sus apetitos sexuales la convierten en una chica «rara», y que mantiene relaciones con tres hombres diferentes, ninguno de los cuales la satisface por completo. En tanto que el engreído modelo Greer (John Canada Terrell) y el desgarbado e irresponsable Mars Blackmon (Lee) son casi caricaturas planas, el decente, cuidadoso y poético Jamie (Tommy Redmond Hicks) es el que más dispuesto parece a quedarse con la chica.

Jamie altera la película en blanco y negro montando un número musical colorista como regalo de cumpleaños para Nola, y es el que fuerza la esperada escena de confrontación que lleva a la protagonista a ordenar su vida y a comprometerse con él. Pero también viola la intimidad de la chica para conseguir lo que quiere, y el contenido «final feliz» es interrumpido por la voz de la propia Nola Darling, que afirma: «No soy mujer de un solo hombre... Ahí me tenéis». Lee desea explorar los estratos de la vida de los negros estadounidenses olvidados en las películas de bandas callejeras, pero su tratamiento de los diálogos, del interior de los personajes, de Nueva York, así como del corazón humano en general le aproxima a Eric Rohmer, Martin Scorsese y Woody Allen. **KN**

Hijos de un dios menor Randa Haines, 1986
Children of a Lesser God

EE.UU. (Paramount), 119 min, color
Idioma inglés
Producción Patrick J. Palmer, Burt Sugarman
Guión Hesper Anderson, basado en una obra de Mark Medoff
Fotografía John Seale
Música Michael Convertino
Intérpretes William Hurt, Marlee Matlin, Piper Laurie, Philip Bosco, Allison Gompf, John F. Cleary, Philip Holmes, Georgia Ann Cline, William D. Byrd
Oscar Burt Sugarman, Patrick J. Palmer (mejor película), Hesper Anderson, Mark Medoff (guión), Marlee Matlin (actriz)
Nominaciones al Oscar William Hurt (actor), Piper Laurie (actriz de reparto)
Festival de Berlín Randa Haines (jurado de la *Berliner Morgenpost*, Oso de Plata, nominación al Oso de Oro)

Sobre el papel, esta historia parece más adecuada para un telefilme de fin de semana, pero gracias a una hábil adaptación de la obra teatral en la que está basada y a dos excelentes interpretaciones, *Hijos de un dios menor* es una película que lleva a reflexionar y también una conmovedora historia de amor.

James Leeds (William Hurt) es profesor de lenguaje de signos en una escuela para sordos y se reencuentra con una antigua alumna, Sarah Norman (Marlee Matlin), que ahora trabaja de encargada. Sarah, una joven arisca que había sido una de las alumnas más brillantes del centro, se resiste en un principio a los encantos y los métodos de James —anima a sus alumnos a utilizar la voz—, pero finalmente cede y se convierte en su amante.

Matlin, con discapacidad auditiva, realiza una soberbia interpretación del papel de Sarah. Se comunica con signos con tal intensidad que la traducción de Hurt a menudo resulta innecesaria, pues vemos en su rostro lo que quiere decir. La réplica de Hurt es contenida (justo lo que necesita la película para evitar caer en el sentimentalismo), en tanto que el director Randa Haines (que había ganado un Emmy en 1984 por el drama televisivo *Something About Amelia*) explora con perspicacia el silencioso mundo de Sarah, especialmente en una escena situada en una piscina, donde James finalmente experimenta el mundo tal como lo hace Sarah. Encantadora. **JB**

Caravaggio Derek Jarman, 1986

GB (BFI), 93 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Sarah Radclyffe
Guión Derek Jarman
Fotografía Gabriel Beristain
Música Simon Fisher-Turner
Intérpretes Noam Almaz, Dawn Archibald, Sean Bean, Jack Birkett, Sadie Corre, Una Brandon-Jones, Imogen Claire, Robbie Coltrane, Garry Cooper, Lol Coxhill, Nigel Davenport, Vernon Dobtcheff, Terry Downes, Dexter Fletcher, Michael Gough, Jonathan Hyde, Spencer Leigh, Emile Nicolaou, Gene October, Cindy Oswin, John Rogan, Zohra Sehgal, Tilda Swinton, Lucien Taylor, Nigel Terry, Simon Fisher-Turner
Festival de Berlín Derek Jarman (premio CIDALC, Oso de Plata-efectos visuales, nominación al Oso de Oro)

En *Caravaggio*, Derek Jarman utiliza un estudio de Londres y los sonidos de la Italia contemporánea para crear un fascinante retrato del mundo del arte renacentista. La película da comienzo con un Caravaggio moribundo en Porto Ercole, que rememora su vida en la decadente Roma y entretiene a sus despiadados mecenas con intensas historias robadas a sus compañeros en bares y trastiendas. Los actores, desde Nigel Terry y Tilda Swinton hasta Robbie Coltrane y Jonathan Hyde, están excelentes, los decorados de Christopher Hobbs son visualmente sorprendentes, y la música de Simon Fisher-Turner es conmovedora. El arte se convierte en vida y la vida en arte, mientras el artista reflexiona sin piedad sobre su propia existencia, ubicada entre el insulso esnobismo artístico y el excitante peligro de un universo donde la violencia y el sexo van unidos.

La película destaca por los decorados, que recrean las obras maestras de Caravaggio, por las escenas de escalofriante hilaridad en que los cardenales traman sus mortales estratagemas, y por el extraordinario triángulo que forman Ranuccio (Sean Bean), la prostituta Lena (Swinton) y Caravaggio (Terry). Una de las escasas biografías de un pintor que realmente muestran qué se esconde tras su pincel. **CM**

Salvador Oliver Stone, 1986

EE.UU. (Hemdale), 123 min, color
Idioma inglés, español
Producción Gerald Green, Oliver Stone
Guión Oliver Stone, Rick Boyle
Fotografía Robert Richardson
Música Georges Delerue
Fotografía Robert Richardson
Intérpretes James Woods, James Belushi, Michael Murphy, John Savage, Elpidia Carrillo, Tony Plana, Colby Chester, Cynthia Gibb, Will MacMillan, Valerie Wildman, José Carlos Ruiz, Jorge Luke, Juan Fernández, Salvador Sánchez, Rosario Zúñiga
Nominaciones al Oscar Oliver Stone, Rick Boyle (guión), James Woods (actor)

El cambio radical de Oliver Stone como director se produjo después de que varios guiones firmados por él —incluidos *El expreso de medianoche, El precio del poder* y *Manhattan Sur*— fueran controvertidos éxitos de taquilla. En marcado contraste con el racismo y las ideas reaccionarias de esos primeros trabajos, *Salvador* es un ataque abiertamente izquierdista contra el apoyo estadounidense a la brutal represión fascista en Latinoamérica. Escrita con un descarado tono melodramático, buscando respuestas emocionales por parte del público, y dirigida con una atractiva fuerza cinética desde la primera hasta la última imagen, esta película se convirtió en un modelo para las siguientes producciones de Stone. También es la primera de sus lecciones de historia, en las que el espectador medio estadounidense se enfrenta a la verdad que esconde la mentira oficial —el sueño americano, la propaganda gubernamental, etc.— y llega a un punto sin retorno en el que deberá reconsiderar su visión del mundo.

Salvador narra el viaje real del periodista Richard Boyle (James Woods) y su amigo pinchadiscos Dr. Rock (James Belushi) en busca de unas soleadas vacaciones con sexo barato, drogas y rock and roll. Una vez allí, sin embargo, se ven atrapados en una guerra civil tan terrible que no pueden ignorarla. Aunque la película no logra mostrar la verdadera magnitud de la brutalidad en El Salvador durante los «acontecimientos ocurridos entre 1980 y 1981» (como afirmaban las noticias), este viaje al infierno de la trastienda de Estados Unidos es un intransigente y pasmoso testimonio de lo peor de la política exterior estadounidense. **MT**



Platoon Oliver Stone, 1986

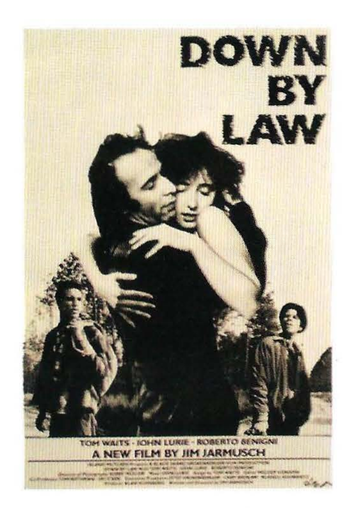
EE.UU. (Cinema 86, Hemdale), 120 min, color
Idioma inglés, vietnamita
Producción Arnold Kopelson
Guión Oliver Stone
Fotografía Robert Richardson
Música Georges Delerue
Intérpretes Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen, Forest Whitaker, Francesco Quinn, John C. McGinley, Richard Edson, Kevin Dillon, Reggie Johnson, Keith David, Johnny Depp, David Neidorf, Mark Moses, Chris Pedersen, Tony Todd
Oscar Arnold Kopelson (mejor película), Oliver Stone (director), Claire Simpson (montaje), John Wilkinson, Richard D. Rogers, Charles Grenzbach, Simon Kaye (sonido)
Nominaciones al Oscar Oliver Stone (guión), Tom Berenger (actor de reparto), Willem Dafoe (actor de reparto), Robert Richardson (fotografía)
Festival de Berlín Oliver Stone (Oso de Plata-director, nominación al Oso de Oro)

i
La narración de Sheen evoca la de su padre, Martin Sheen, en la epopeya *Apocalypse Now*, de 1979.

Platoon, una salvaje aunque conmovedora mirada a la guerra de Vietnam, a través de los ojos de un joven soldado, es una de las películas bélicas más poderosas de la historia del cine, y una de las obras más completas del guionista y director Oliver Stone.

Primera parte de la *Trilogía de Vietnam* realizada por Stone —la segunda y la tercera serían, respectivamente, *Nacido el cuatro de julio* (1989) y *El cielo y la tierra* (1993)—, *Platoon* cuenta las experiencias del joven de diecinueve años Chris Taylor (Charlie Sheen), un muchacho idealista de clase media que se alista voluntario en el ejército, ignorante de los horrores que va a conocer. Una vez allí, las cartas que manda a casa detallan la relación con sus compañeros y con los dos sargentos que dividen el pelotón —el hippy Elias Grodin (Willem Dafoe), y el peligroso y violento Bob Barnes (Tom Berenger).

Platoon es una reflexión única sobre la guerra en general y sobre la de Vietnam en particular, en gran medida porque Stone estuvo en el conflicto y utiliza la película para relatar su experiencia como soldado. En cada una de las escenas trabaja todos los puntos de vista posibles, de modo que el público nunca sabe de dónde provendrá el siguiente ataque, creando así un clima de incomodidad que transporta al espectador al lugar de los hechos para observar el horrible y caótico combate que se despliega a su alrededor; una guerra en la que no hay héroe hollywoodiense al uso sino un joven patriota que, poco a poco, va dejando de creer en todo aquello por lo que creía que merecía la pena luchar. Para Stone, fue un triunfo personal después de trabajar durante diez años en el guión; para el público, es un clásico moderno, inolvidable y auténtico. **JB**



1986

EE.UU./República Federal de Alemania (Black Snake, Grokenberger, Island), 107 min, b/n
Idioma inglés
Producción Alan Kleinberg Tom Rothman, Jim Stark
Guión Jim Jarmusch
Fotografía Robby Müller
Música John Lurie, Tom Waits
Intérpretes Tom Waits, John Lurie, Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Ellen Barkin, Billie Neal, Rockets Redglare, Vernel Bagneris, Timothea, L. C. Drane, Joy N. Houck Jr., Carrie Lindsoe, Ralph Joseph, Richard Boes, Dave Petitjean
Festival de Cannes Jim Jarmusch (nominación a la Palma de Oro)

«Mi madre decía siempre que América es como una gran olla, porque cuando empieza a hervir, toda la escoria sale a la superficie.»

Bobbie (Billie Neal)

i

Roberto Benigni escribió e improvisó su soliloquio del conejo basándose en sus propias experiencias.

Down by Law Jim Jarmusch, 1986

(Bajo el peso de la ley)

Considerado una figura preeminente del cine independiente estadounidense, el guionista y director Jim Jarmusch es bien conocido por sus películas altamente idiosincrásicas y no comerciales. *Down by Law*, su marca de referencia del año 1986, sintetiza su estilo y sus intereses contrahegemónicos y despliega las interioridades de un universo herméticamente cerrado alejado de las exigencias de la taquilla o de los requerimientos de la gratificación inmediata del público.

Esta historia de encuentros azarosos se desarrolla alrededor de las vidas cruzadas de Jack (John Lurie), un macarra; Zack (Tom Waits), pinchadiscos en paro, y Bob (Roberto Benigni), un turista italiano. Los tres acaban encarcelados, Jack y Zack acusados de delitos que no han cometido, y Bob cumpliendo condena por asesinato en defensa propia. En un principio, no encuentran nada el uno en el otro, pero aun así emprenden una amistad de circunstancias, y finalmente escapan hacia la relativa calma de la América rural. La película es así de sencilla, con un ligero embellecimiento.

Es el estilo narrativo de Jarmusch lo que interesa, pues a menudo sus propuestas son engañosamente simples. En esta película, de un maravilloso y expresivo blanco y negro, predominan las tomas largas con composiciones profundas. Las actividades para pasar el rato, como los juegos de cartas, enmarcan y completan las vidas de los personajes. En todo momento se tiene la sensación de que se trata de una aventura ridícula, situada nominalmente en Luisiana, aunque refleja a todas luces un mundo conocido... si bien el mundo conocido a través de otras películas.

A caballo entre las técnicas del cine aficionado y el brillo de la profesionalidad, *Down by Law* evita las expresiones manidas y las habituales restricciones de espacio y lugar. Hay peleas domésticas, una breve exposición para captar el espacio de la prisión y una inexplicable fuga por el alcantarillado subterráneo.

Para los admiradores de Jarmusch, esta es una película imprescindible. Incluso para sus detractores queda claro el valor de las producciones estadounidenses de bajo presupuesto. En cualquier caso, Jarmusch demuestra los motivos de la financiación alemana. De algún modo, su temperamento, su estilo y su (des)interés comercial resuenan en la tradición teutona, embellecida aquí por el acreditado fotógrafo Robby Müller, que transforma una trama sin forma aparente en algo hermoso. **GC-Q**



El declive del imperio americano

Le déclin de l'empire américain

Denys Arcand, 1986

Canadá (Corporation Image M & M, Malofilm, NFB, Société Radio Cinema, Société Général du Cinéma du Québec, Téléfilm Canada), 101 min, color
Idioma francés
Producción Roger Frappier, René Malo
Guión Denys Arcand
Fotografía Guy Dufaux
Música François Dompierre
Intérpretes Dominique Michel, Dorothée Berryman, Louise Portal, Pierre Curzi, Rémy Girard, Yves Jacques, Geneviève Rioux, Daniel Brière, Gabriel Arcand, Évelyn Regimbald, Lisette Guertin, Alexandre Remy, Ariane Frédérique, Jean-Paul Bongo
Nominaciones al Oscar Canadá (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Denys Arcand (premio FIPRESCI)

Primer éxito internacional del cineasta canadiense Denys Arcand, *El declive del imperio americano* es un sardónico estudio de las costumbres sexuales cuando el sexo es más comentado que practicado. En una casa de campo junto a un lago, cuatro académicos canadienses francófonos preparan una exquisita comida y charlan sobre sexo. Mientras tanto, las cuatro mujeres que han de ser sus invitadas se encuentran en un gimnasio en la ciudad... y hablan de sexo. Se reúnen todos para comer y las conversaciones —y las revelaciones— prosiguen.

Antes de eso, en una entrevista en la radio, una de las mujeres pregunta si el «frenético impulso hacia la felicidad personal» está «vinculado al declive del imperio americano». La película de Arcand investiga irónicamente sobre esa cuestión. Todos los personajes, al parecer, están obsesionados con encontrar la felicidad; sin embargo, se sienten frustrados y desesperados, y sus relaciones son catastróficas. Según Arcand, ese es el fracaso de una sociedad en la que la gratificación sexual está por encima del resto de valores. Las interacciones entre los personajes —en particular durante la comida— son retratadas como una batalla, a base de plano y contraplano; los diálogos son ingeniosos, eruditos y oblicuos. *El declive del imperio americano* es a un tiempo desoladora y divertida; tal vez no seamos como las personas que aparecen en ella, pero es fascinante observarlos sin descanso. **PK**

Do ma daan Tsui Hark, 1986

(Peking Opera Blues)

Hong Kong (Cinema City), 104 min, color
Idioma cantonés
Producción Claudie Chung Chun, Tsui Hark
Guión Wai To Kwok
Fotografía Poon Hang-Sang
Música James Wong
Intérpretes Brigitte Lin, Cherie Chung, Sally Yeh, Kenneth Tsang, Wu Ma, Paul Chu, Hoi Ling Pak, Mark Cheng, Cheung Kwok Keung, Ku Feng, Lee Hoi San

Cuando el cine de los años ochenta posterior a la Nueva Ola de Hong Kong llegó a Occidente, sus admiradores quedaron fascinados ante la capacidad de esa industria cinematográfica para construir entretenimientos populares con imaginación, ingenio e inteligencia, todas ellas. Tal vez ningún otro título del boom de los años ochenta concentra tantos de estos méritos como *Do ma daan*, la vertiginosa historia épica dirigida por Tsui Hark que tiene lugar en un teatro de ópera hacia 1913.

Entretejiendo las aspiraciones de las tres mujeres protagonistas —la hija de un general con secretas filiaciones revolucionarias (Brigitte Lin), la aspirante a acróbata que intenta infiltrarse en la compañía operística de su padre, formada solo por hombres (Sally Yeh), y la intrigante mercenaria en busca de unas joyas robadas (Cherie Chung)— a medida que sus destinos se cruzan en el teatro, Tsui también entrelaza una serie de géneros cinematográficos con impecable habilidad para desarrollar un melodrama histórico, un vodevil y espectaculares piruetas en la cuerda floja.

Los temas políticos y las cuestiones de género de la narración proporcionan un fascinante trasfondo a este clásico contemporáneo del cine de Hong Kong. Este estallido de puro placer cinematográfico provoca una nostalgia agridulce, pues la industria cinematográfica de Hong Kong a principios del siglo XXI ha caído en picado. **TCr**

Aliens: el regreso James Cameron, 1986
Aliens

EE.UU./ GB (Fox, Brandywine), 137 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Gale Anne Hurd
Guión James Cameron, David Giler, Walter Hill
Fotografía Adrian Biddle
Música James Horner
Intérpretes Sigourney Weaver, Michael Biehn, Paul Reiser, Lance Henriksen, Carrie Henn, Bill Paxton, William Hope, Jenette Goldstein, Al Matthews, Mark Rolston, Ricco Ross, Colette Hiller, Daniel Kash, Cynthia Dale Scott, Tip Tipping
Oscar Don Sharpe (efectos de sonido), Robert Skotak, Stan Winston, John Richardson, Suzanne M. Benson (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Sigourney Weaver (actriz), Peter Lamont, Crispian Sallis (dirección artística), Ray Lovejoy (montaje), James Horner (banda sonora), Graham V. Hartstone, Nicolas Le Messurier, Michael A. Carter, Roy Charman (sonido)

«¡Aléjate de ella, hija de puta!» La teniente Ellen Ripley, encarnada por Sigourney Weaver, enloquece cuando hace de madre, y se convierte en la heroína de ciencia ficción más grande de la historia en la estupenda secuela de *Alien* firmada por James Cameron. *Aliens: el regreso* es una de las mejores secuelas en la historia del cine, y retoma la figura de Ripley (y del gato Jones) en la nave de salvamento. El problema es que han transcurrido cincuenta y siete años y, aparte de intentar explicar lo que le sucedió a la *Nostromo*, Ripley descubre horrorizada que el lugar donde realizaron el desastroso descubrimiento (el planeta LV 426) ha sido colonizado. Como era previsible, allí ha ocurrido algo malo y envían a la traumatizada Ripley, junto con un hombre muy poco de fiar, un equipo de marines fanfarrones y otro ambiguo androide (Lance Henrikson en el papel de Bishop).

Si *Alien* era una casa encantada en el terrorífico espacio exterior, el intenso y furioso thriller de Cameron (que consiguió el segundo Oscar de la serie a los efectos visuales) es un fuerte asediado en el espacio, donde un grupo que va menguando y la ingeniosa huérfana Newt (Carrie Henn) son acosados por una multitud de gigantescos bichos de babas ácidas y la madre de toda las especies (formidables creaciones de H. R. Giger). El corte del director añade diecisiete minutos más que no tienen desperdicio. **AE**

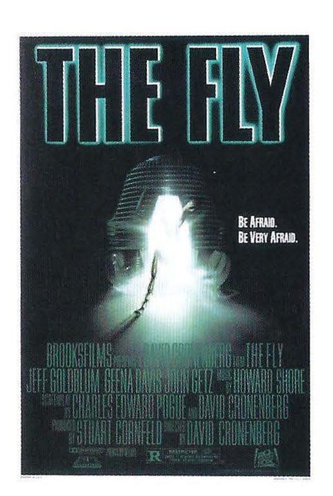
Todo en un día John Hughes, 1986
Ferris Bueller's Day Off

EE.UU. (Paramount), 102 min, metrocolor
Idioma inglés
Producción John Hughes, Tom Jacobson
Guión John Hughes
Fotografía Tak Fujimoto
Música Ira Newborn
Intérpretes Matthew Broderick, Alan Ruck, Mia Sara, Jeffrey Jones, Jennifer Grey, Cindy Pickett, Lyman Ward, Edie McClurg, Charlie Sheen, Ben Stein, Del Close, Virginia Capers, Richard Edson, Larry Flash Jenkins, Kristy Swanson

El sueño de cualquier adolescente —y la pesadilla de todo padre— se hace realidad gracias a la comedia del guionista y director John Hughes, *Todo en un día*: el héroe de la película (Matthew Broderick) lleva a cabo en un solo día todas las cosas que la mayoría de nosotros no tendría agallas de hacer en toda una vida.

Una mañana Ferris se da cuenta de que «la vida pasa muy deprisa. Si no te detienes y miras a tu alrededor un rato, puedes perdértela». Entonces decide hacer novillos y convertir ese día en algo especial. Tras reclutar a su amigo Cameron (Alan Ruck), «toma prestado» el Ferrari del padre de su amigo, canta «Twist and Shout» durante un desfile en la ciudad (en una de las escenas más memorables de la película), recoge una pelota en el estadio Wrigley Field de Chicago y come por la cara en un restaurante de lujo.

Como en las anteriores películas de Hughes, como *El club de los cinco* o *Dieciséis velas*, los adultos no entienden a los adolescentes, ya sean los padres de Ferris o el director del instituto (Jeffrey Jones), que convierte en una misión pillar a Ferris haciendo algo prohibido. Los mayores son espectadores, pues la película pertenece realmente al reparto, a Ruck (que tenía treinta años cuando interpretó a Cameron), Jennifer Grey (en el papel de la amargada hermana de Ferris, a quien asquea la popularidad de este), Mia Sara (Sloane, la novia de Ferris) y, por encima de todo, Matthew Broderick como el adorable y exuberante protagonista principal. **JB**



La mosca David Cronenberg, 1986

The Fly

EE.UU. (Brooksfilms), 95 min, color
Idioma inglés
Producción Stuart Cornfeld, Marc Boyman, Kip Ohman
Guión David Cronenberg, George Langelaan, Charles Edward Pogue
Fotografía Mark Irwin
Música Howard Shore
Intérpretes Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz, Joy Boushel, Leslie Carlson, George Chuvalo, Michael Copeman, David Cronenberg, Carol Lazare, Shawn Hewitt
Oscar Chris Walas, Stephan Dupuis (maquillaje)

Ya desde sus primeras películas, el director David Cronenberg imaginó cómo los avances científicos, medicinales y tecnológicos (y a menudo una fusión de los tres) podían alterar el comportamiento humano. *La mosca* lleva esa fusión a su extremo más literal, y mientras la película ejemplifica el horror en un sentido estricto, Cronenberg desarrolla bajo todo eso una confusa historia de amor.

La mosca mantiene la premisa estructural de la película de serie B original (1958) con Vincent Price. Jeff Goldblum es el científico que diseña un aparato que desintegra la materia en un lugar y la hace aparecer en otro. Para consternación de su amante, Geena Davis, una noche prueba él mismo la máquina. El ADN de Goldblum se funde de manera accidental con el de una mosca común, y a pesar de que en un principio la alteración estimula los sentidos de Goldblum, el asunto pasa a convertirse en una batalla por la predominancia genética entre dos especies dispares.

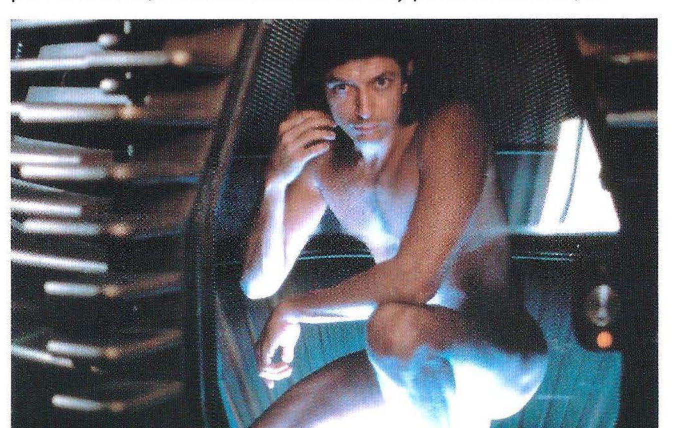
Cronenberg nunca ha evitado el impacto visceral, y a medida que Goldblum inicia su transformación híbrida, la película despliega una imparable escalada de efectos visuales cada vez más desagradables. Pelos tiesos que crecen en varias partes del cuerpo, supurando fluidos por todos los orificios, ciertas partes del cuerpo se caen y son reemplazadas por misteriosos apéndices nuevos.

La gran cantidad de prótesis repulsivas de Rob Bottin centran la atención casi por completo, pero los vomitivos efectos visuales, de hecho, no solo están ahí para provocar asco sino como perverso efecto cómico. No obstante, por desagradable que pueda parecer la transformación, Cronenberg y su estupendo reparto le insuflan auténtica emoción. Davis lucha contra la transformación de Goldblum para conectar con el hombre que ella conocía, mientras que él lucha por mantener su humanidad a medida que su voluntad va quedando sepultada bajo el instinto.

De ahí que la película solo pueda acabar de un modo, pues, al igual que el dulce romance, está destinada a ser aplastado como el destino de la mosca. Cronenberg desarrolla su tragedia para alcanzar un patetismo máximo, y gracias en gran medida a la química entre los actores principales y a su verosimilitud en la lucha contra todos los obstáculos de la relación, consigue que una historia que revuelve las tripas acabe por hacer llorar, lo cual ha sucedido en muy pocas ocasiones. **JKL**

«La mosca es esa extraña especie de remake que supera al original, y francamente, todas las expectativas.»

***Boston Globe*, 1986**



i

Los compases musicales del principio y del final pertenecen a la ópera de Puccini *Madame Butterfly*.



Top Gun (Ídolos del aire) Tony Scott, 1986

EE.UU. (Paramount), 110 min, metrocolor **Idioma** inglés **Producción** Jerry Bruckheimer, Don Simpson **Guión** Jim Cash, Jack Epps Jr, basado en un texto de Ehud Yonay **Fotografía** Jeffrey L. Kimball **Música adaptada** Harold Faltermeyer, Giorgio Moroder (canciones) **Intérpretes** Tom Cruise, Kelly McGillis, Val Kilmer, Anthony Edwards, Tom Skerritt, Michael Ironside, John Stockwell, Barry Tubb, Rick Rossovich, Tim Robbins, Clarence Gilyard Jr., Whip Hubley, James Tolkan, Meg Ryan, Adrian Pasdar **Oscar** Giorgio Moroder, Tom Whitlock (canción) **Nominaciones al Oscar** Cecelia Hall, George Watters (efectos de sonido), Billy Weber, Chris Lebenzon (montaje), Donald O. Mitchell, Kevin O'Connell, Rick Kline, William B. Kaplan (sonido)

i

El filme está dedicado a la memoria del piloto de escenas de acción Art Scholl, cuyo aparato se estrelló durante el rodaje.

El número de alistamientos al programa para pilotos de caza de la marina estadounidense aumentó considerablemente tras este homenaje cargado de testosterona a los hombres que necesitan sentir la velocidad, y no es extraño entender por qué. Tom Cruise, en el papel que lo transformó de chico de póster en megaestrella, es Maverick, un piloto de Top Gun, la escuela de pilotos de San Diego (California). No se lleva bien con las autoridades, choca frontalmente con su superior, el oficial Michael Ironside, y tiene problemas personales, todo lo cual le comporta quebraderos de cabeza cuando se enamora de su instructora de aeronáutica (Kelly McGillis).

La interpretación de Cruise, del macho con fondo sensible, sedujo al público femenino, gracias a la ebria serenata que le dedica a una confusa McGillis: «You've Lost That Lovin' Feelin». Pero lo mejor son las impresionantes escenas de vuelo. El director, experto en películas de acción desenfrenada (*El último Boy Scout* [1991] o *Días de Trueno* [1990]), emplea el menor tiempo posible en el predecible romance y en los conflictos personales y llena la película de combates aéreos y deslumbrantes despliegues aeronáuticos. Además de ser un claro ejemplo de las películas de acción de los ochenta, *Top Gun* también tiene una famosa banda sonora rock y un puñado de jóvenes actores (Meg Ryan, Val Kilmer y Anthony Edwards, médico de la serie *Urgencias*) que no tardarían en convertirse en estrellas. **JB**

Sherman's March Ross McElwee, 1986

EE.UU. (First Run Features), 157 min, color
Idioma inglés
Guión Ross McElwee
Fotografía Ross McElwee
Intérpretes Ross McElwee, Burt Reynolds, Charleen Swansea

Podría decirse que *Sherman's March*, de Ross McElwee, es el *Ciudadano Kane* (1941) del género de las películas diario. Al igual que la película de Orson Welles, *Sherman's March* fue aclamada por muchos críticos de renombre como el nuevo cine americano, pero su mayor logro radica menos en su originalidad que en el modo de unificar y perfeccionar las técnicas y los tratamientos ya presentes en las primeras películas diario. Discípulo de Ricky Leacock y Ed Pincus en el MIT y procedente de Carolina del Norte, McElwee tenía la intención en un principio de realizar una película sobre los efectos que la derrota en la guerra de Secesión americana había ocasionado en el Sur actual. Pero antes de empezar a rodar, su novia, con la que salía desde hacía muchos años, le dejó. Su regreso al hogar para buscar los rastros de Sherman se convirtió entonces en un intento de encontrar el amor.

Al contrario que las películas CV de principios de los sesenta, en *Sherman's March* McElwee, gracias a que no necesitaba colaboradores, interactúa constantemente con los personajes que tenía frente a la cámara. Aprendió a sujetar la cámara bajo el brazo mientras miraba fijamente a los que se colocaban frente a él, de ese modo, conseguía que las personas olvidaran que las estaban filmando. *Sherman's March* nunca se hace pesada, y al finalizar se tiene la impresión de que McElwee ha sabido capturar el espíritu contemporáneo de las relaciones sentimentales. Tal vez pueda parecer «simple», algo así como una película casera elevada a los altares, pero lo que la convierte en arte es el generoso espíritu de McElwee, su buen humor y su destacable candor. **RP**

Cuenta conmigo Rob Reiner, 1986
Stand by Me

EE.UU. (Act III, Columbia, The Body), 89 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Bruce A. Evans, Raynold Gideon, Andrew Scheinman
Guión Raynold Gideon, Bruce A. Evans, basado en la novela *El cuerpo* de Stephen King
Fotografía Thomas Del Ruth
Música Jack Nitzsche
Intérpretes Wil Wheaton, River Phoenix, Corey Feldman, Jerry O'Connell, Gary Riley, Kiefer Sutherland, Casey Siemaszko, Bradley Gregg, Jason Oliver, Marshall Bell, Frances Lee McCain, Bruce Kirby, William Bronder, Scott Beach, Richard Dreyfuss
Nominaciones al Oscar Raynold Gideon, Bruce A. Evans (guión)

El director Rob Reiner y los guionistas Raynold Gideon y Bruce A. Evans adaptaron de un modo muy hermoso para la gran pantalla el cuento de Stephen King *El cuerpo*, una historia nada terrorífica, casi una oda a la amistad infantil. En *Cuenta conmigo*, el silencioso Gordie (Wil Wheaton), el atrevido Teddy (Corey Feldman), el gordinflón Vern (Jerry O'Connell) y el líder del grupo, Chris (River Phoenix), son cuatro chicos que, en el verano de 1959, no hacen otra cosa que pasar las horas encaramados a su casa del árbol, hasta que un día Vern les comunica que sabe dónde hay un hombre muerto. Intrigados por saber cómo es un cadáver, los amigos emprenden una larga caminata para encontrarlo.

Fábula sobre la amistad —que narra un Gordie adulto (interpretado por Richard Dreyfuss, que no sale en los títulos de crédito)— enmarcada en los hermosos paisajes de Oregón (en lugar del Maine de la novela), *Cuenta conmigo* retrata con maestría los miedos, los juegos, los latiguillos, las discusiones («Mickey es un ratón, Donald es un pato, Pluto es un perro. ¿Qué es Goofy?») y los secretos compartidos por los niños, en tanto que Kiefer Sutherland, más mayor, el engreído Ace, proporciona un retazo de lo que podría depararles la vida justo a la vuelta de la esquina. Maravillosamente interpretada por un joven reparto, y dirigida con gran lirismo por parte de Reiner. **JB**

Tampopo Juzo Itami, 1986

Japón (Itami P, New Century), 114 min, color
Idioma japonés
Producción Seigo Hosogoe, Juzo Itami, Yasushi Tamaoki
Guión Juzo Itami
Fotografía Masaki Tamura
Música Kunihiko Murai
Intérpretes Tsutomu Yamazaki, Nobuko Miyamoto, Ken Watanabe, Koji Yakusho, Mario Abe, Izumi Hara, Isao Hashizume, Hisashi Igawa, Toshimune Kato, Yoshi Kato, Yoshihiro Kato, Fukumi Kuroda, Nobuo Nakamura, Mariko Okada Shuji Otaki, Ryutaro Otomo, Yoshihei Saga, Kinzoh Sakura, Setsuko Shino, Hitoshi Takagi, Choei Takahashi, Akio Tanaka, Masahiko Tsugawa, Rikiya Yasuoka

Juzo Itami calificó su segunda comedia de *ramen* western (los *ramen* son fideos japoneses). Representa un salto cualitativo respecto a su soberbia primera comedia, *The Funeral* (1984). Sin abandonar la tendencia a la sátira social, Itami amplió su punto de vista en *Tampopo* para adaptarse al tipo de narración sin forma que asociamos a los últimos trabajos de Luis Buñuel. El tema, que se inicia con la apertura de un restaurante de fideos, es la comida, el sexo y la muerte.

La protagonista que da nombre a la película (Nabuko Miyamoto), a quien solo le preocupa la comida, es una madre viuda dispuesta a aprender el arte de los *ramen* con la ayuda de un mentor llamado Goro (Tsutomu Yamazaki), que es camionero. Su historia se entrelaza con la de un acomodado gángster sin nombre que siempre viste de blanco y va acompañado de una mujer también vestida de blanco, interesada por la comida, el sexo, la muerte y el cine. Al principio vemos al gángster sentado en la primera fila de un cine ante un suntuoso montón de comida, preparándose para ver la historia de *Tampopo*. Diversas digresiones interrelacionan estos temas para incorporar recursos clásicos japoneses como la decepción, la pobreza, la familia y la culpa.

Al igual que en *The Funeral*, la intención última de Itami parece ser explorar, así como ridiculizar, ciertas paradojas de la sociedad japonesa, entre ellas las que tienen que ver con cuestiones de etiqueta y clase social, y lo hace con energía y creatividad. **JRos**

Dao ma zei Tian Zhuangzhuang, 1986
(El ladrón de caballos)

China (Xi'an), 88 min, color
Idioma mandarín
Producción Wu Tian-Ming
Guión Zhang Rui
Fotografía Zhao Fei, Hou Yong
Música Qu Xiao-Song
Intérpretes Dan Jiji, Gaoba, Jayang Jamco, Tseshang Rinzim, Daiba

La segunda película de Tian Zhuangzhuang es un sobrecogedor espectáculo de amplitud y color. La originalidad y la maestría de Tian para comunicarse con la imagen y el sonido, más allá de los adornos de una trama apenas existente (un ladrón de caballos ocasional es expulsado de su clan por haber robado las ofrendas del templo) y la cultura regional (con especial atención a los ritos funerarios budistas), expresa un misticismo ecológico que sugiere una nueva relación entre el hombre y la naturaleza. Los, en teoría, pequeños papeles con diálogo y la conmovedora utilización de la composición y la superposición, hacen que *Dao ma zei* recuerde ciertos westerns de los años veinte.

Dao ma zei sufrió dos formas menores de censura por parte de las autoridades gubernamentales antes de ser estrenada. La intención de Tian era que la acción de la película fuese atemporal. Sin embargo, el gobierno cambió el principio para que la fecha 1923 apareciese en pantalla antes de la primera imagen, situando la acción en un período específico. La otra fue la eliminación de los cadáveres que aparecen al principio en los tres «entierros celestiales». Pero la historia —una parábola acerca de un ladrón reacio que, con el fin de alimentar a su familia, se convierte en un ladrón más metódico una vez que es declarado un paria social— permanece intacta, y el estilo moderno de la cinta tampoco sufrió cambios, a pesar de que la película apenas tuvo público en China, debido a que está centrada en una cultura minoritaria y a su eclecticismo. **JRos**

Adiós muchachos Louis Malle, 1987

Au revoir les enfants

Francia/República Federal de Alemania (MK2, NEF, Nouvelles Éditions, Stella Films), 104 min, color **Idioma** francés, alemán **Producción** Louis Malle **Guión** Louis Malle **Fotografía** Renato Berta **Música** Camille Saint-Saëns, Franz Schubert **Intérpretes** Gaspard Manesse, Raphael Fejtö, Francine Racette, Stanislas Carré de Malberg, Philippe Morier-Genoud, François Berléand, François Négret, Peter Fitz, Pascal Rivet, Benoît Henriet, Richard Leboeuf, Xavier Legrand, Arnaud Henriet, Jean-Sébastien Chauvin, Luc Etienne **Nominaciones al Oscar** Francia (mejor película de habla no inglesa), Louis Malle (guión) **Festival de Venecia** Louis Malle (León de Oro, premio OCIC)

Lo cerca que está esta película descaradamente autobiográfica de los hechos reales solo puede medirse con la intensidad de la emoción y el sentido de culpa generalizado que provoca. Julien (Gaspard Manesse) es un estudiante de doce años en un internado católico en Francia durante la ocupación nazi. Más allá de las distracciones que suponen las alarmas antiaéreas, la guerra tiene muy pocas repercusiones en la vida diaria de la escuela, y cuando llegan tres niños nuevos, estos se ven enfrentados al ritual rechazo que las comunidades infantiles muestran hacia los extraños. Julien, también algo marginado, entabla amistad con uno de los chicos recién llegados, Jean (Raphael Fejtö). A medida que pasa el tiempo, descubre que los nuevos han adoptado todos nombres falsos, aunque solo gradualmente, y de forma muy vaga, logra comprender la magnitud del antisemitismo y que lo que intentan hacer los padres católicos es proteger a esos muchachos en peligro. Cuando el cerco se cierra, una acción inconsciente del propio Julien traiciona a los chicos judíos y los envía hacia un inconcebible destino. Nos damos cuenta en ese momento de que dicha acción atormentará para siempre a Julien.

El guionista y director Louis Malle (*Les amants* [1958], *El soplo al corazón* [1971], *Atlantic City* [1980]) no pretende hacer un melodrama bélico al estilo hollywoodiense sino reflejar la vida de la escuela: los descubrimientos y los asuntos del día a día, los excéntricos hábitos de los profesores, las amistades y las suspicacias. La guerra se aprecia en las alarmas antiaéreas y en la extraña noción de que las fuerzas de ocupación nazis son, como cualquier otro grupo, una peligrosa mezcla de matones y caballeros.

Malle muestra de forma genuina todo esto a través de la visión aguda, aunque aún sin formar, de los niños, y las interpretaciones de Manesse y Fetjö son tan conmovedoras debido precisamente a la sinceridad que compensa la falta de técnica. *Adiós muchachos* es la película más personal de Malle, merecedora de un montón de premios internacionales (entre ellos el León de Oro en el Festival de Venecia de 1987), y representa un triunfal canto del cisne en una carrera que se había mostrado vacilante desde sus inicios en la era de la *nouvelle vague* francesa. **DR**

«Adiós, muchachos, *de Louis Malle, es algo más que sus memorias de la guerra; es un epitafio a la inocencia.*»

Rita Kempley, *Washington Post*, 1988

i

En la voz en off del epílogo, un viejo Julien explica que los chicos murieron en el campo de concentración de Auschwitz.





Arizona Baby Joel Coen, 1987
Raising Arizona

EE.UU. (Circle), 94 min, color
Idioma inglés
Producción Ethan Coen
Guión Ethan Coen, Joel Coen
Fotografía Barry Sonnenfeld
Música Carter Burwell
Intérpretes Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman, William Forsythe, Sam McMurray, Frances McDormand, Randall 'Tex' Cobb, T.J. Kuhn, Lynne Dumin Kitei, Peter Benedek, Charles 'Lew' Smith, Warren Keith, Henry Kendrick, Sidney Dawson

Los hermanos Coen se alejaron del género negro en el que se inscribía *Sangre fácil* (1984) para realizar esta creativa comedia, más grande que la vida (pero igual de complicada) que tiene el aire de las caricaturas de los dibujos animados. Nicolas Cage es el ladrón de supermercados, siempre entrando y saliendo de la cárcel, que se enamora de la oficial de prisiones Holly Hunter y se casa con ella. Pero la sombra cae sobre el dichoso remolque en el que viven cuando descubren que ella es estéril y, para hacerla feliz, él rapta a uno de los quintillizos de un magnate local. Como si las cosas no estuviesen lo bastante liadas, pues el padre contrata a un motorista del infierno (Randall «Tex» Cob) para que recupere al niño y se vengue de los raptores, la mala suerte de Cage no deja de manifestarse. Para irritación de su mujer, llegan a visitarle dos antiguos compañeros de celda recién fugados, John Goodman y William Forsythe, que tienen sus propios planes para el famoso niño desaparecido.

Las ridículas improbabilidades de *Arizona Baby* no son nada comparadas con la absurda voz en off de corte poético que los Coen inventan para su desventurado y poco lúcido héroe. La película demuestra una ferviente e inteligente pasión por los excesos que Preston Sturges ni habría podido soñar. Algunos de los pirotécnicos movimientos de cámara hacen que no se preste demasiada atención a los ingeniosos diálogos. Pero, por encima de todo, los Coen son capaces de mantener el aura de histeria, ayudados por unas estupendas interpretaciones. **GA**

i

Quince bebés se encargaron de encarnar a los quintillizos. Hubo que prescindir de uno, porque había aprendido a andar.

Yeelen Souleymane Cissé, 1987
(La luz)

Mali (Artificial Eye, Cissé, Souleymane), 105 min, color
Idioma bambara, francés
Producción Souleymane Cissé
Guión Souleymane Cissé
Fotografía Jean-Noël Ferragut, Jean-Michel Humeau
Música Salif Keita, Michel Portal
Intérpretes Issiaka Kane, Aoua Sangare, Niamanto Sanogo, Balla Moussa Keita, Soumba Traore, Ismaila Sarr, Youssouf Tenin Cissé, Koke Sangare
Festival de Cannes Souleymane Cissé (premio del jurado ecuménico-mención especial, premio del jurado, junto con *Shinran Shiroi michi*, nominación a la Palma de Oro)

Yeelen, una fantasía extraordinariamente hermosa y fascinante creada por Souleymane Cissé, se sitúa en la arcaica cultura Bambara de Mali, mucho antes de que el país fuese invadido por Marruecos en el siglo XVI. Un joven llamado Niankoro (Issiaka Kane) se propone descubrir los misterios de la naturaleza —o *komo*, la ciencia de los dioses— con la ayuda de su madre (Soumba Traore) y su tía (Ismaila Sarr). Pero Soma (Niamanto Sanogo), el celoso y rencoroso padre de Niankoro, se opone a que descifre los elementos de los ritos sagrados Bambara e intenta matarlo.

Además de crear un denso y excitante universo que podría hacer enrojecer de envidia a George Lucas, Cissé captura sus sobrecogedoras imágenes en Fujicolor y acompaña la historia con una hipnótica banda sonora a base de percusión. La que posiblemente sea la mejor película africana de la historia mezcla de un modo sublime lo real con lo intangible. Este estupendo trabajo ganó el Premio del Jurado en el Festival de Cannes de 1987. Aparte de todo esto, *Yeelen* es la introducción ideal a la obra de un cineasta que, junto a Ousmane Sembène, es con toda probabilidad uno de los más destacados directores de África. **JRos**

El tesoro de China Jackie Chan, 1987
'A' gai waak juk jaap

Hong Kong (Golden Harvest), 101 min, color
Idioma cantonés
Producción Willie Chan, David Lam, Edward Tang
Guión Jackie Chan
Fotografía Yiu-Tsou Cheung
Intérpretes Jackie Chan, Kenny Bee, Anthony Chan, Wai-Man Chan, John Cheung, Maggie Cheung, Mui Sang Fan, Kenny Ho, Ricky Hui, Regina Kent, Hoi-Shan Kwan, Rosamund Kwan, Benny Lai, Ben Lam, David Lam, Wai Lam, Carina Lau, Siu-Ming Lau, Hoi San Lee, Siu-Tin Lei, Fong Liu, Ken Lo, Ray Lui, Sam Lui, Mars, Bozidar Smiljanic, Po Tai, Bill Tung, Lung Wei Wang

La historia es sencilla: el director y estrella Jackie Chan interpreta a un oficial de la armada real de Hong Kong a finales del siglo XIX. Tiene que atrapar a una banda de piratas que asalta barcos en la costa sur de China y descubrir al traidor que tiene entre sus filas. En eso consiste la historia... Hay buenos y malos. No hay ambigüedad moral, ni zonas grises. ¿Podemos dudar de que el héroe triunfará sobre los chicos malos? Por supuesto que no. Aceptémoslo, uno no ve una película de Jackie Chan por la trama. La trama es solo un marco, una mera excusa para que Chan aparezca en pantalla haciendo de las suyas una y otra vez.

Para Chan, el entorno más inmediato se convierte a menudo tanto en patio de juegos como en carrera de resistencia. Los elementos arquitectónicos y los objetos que tiene a mano pueden ayudarle pero también herirle mientras golpea, esquiva, rueda y zigzaguea para librarse del incansable tropel de chicos malos que siempre le persiguen, dispuestos a zurrarle, patearle y, en general, darle una buena paliza. Viéndolo escapar, saltar, dar vueltas e improvisar una salida se disfruta de la meticulosa comicidad y las bromas de la vieja escuela del humor. Chan hace que todo parezca fácil, pero las tomas falsas que se muestran con los títulos de crédito (una tradición en sus películas) revelan el peligroso, y a veces doloroso, trabajo. Chan se ha lesionado en el rodaje de todas sus películas.

Pero ¿por qué mencionamos la secuela en lugar de la película original? *El tesoro de China* sigue la premisa «lo mismo, pero más grande», y aquí es donde vemos a Chan en su punto álgido como cineasta, coreógrafo y maestro de las artes marciales. **AT**



El cielo sobre Berlín Wim Wenders, 1987

Der Himmel über Berlin

República Federal de Alemania/Francia (Argos, Road Movies, WDR), 127 min, b/n/color
Idioma alemán, inglés, francés
Producción Anatole Dauman, Wim Wenders
Guión Peter Handke, Wim Wenders
Fotografía Henri Alekan
Música Jürgen Knieper
Intérpretes Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk, Hans Martin Stier, Elmar Wilms, Sigurd Rachman, Beatrice Manowski, Lajos Kovács, Bruno Rosaz, Laurent Petitgand, Chick Ortega, Otto Kuhnle, Christoph Merg
Festival de Cannes Wim Wenders (director, nominación a la Palma de Oro)

«Las alas [del deseo] es una elevada visión que apela a los sentidos y al espíritu.»

Desson Howe, *Washington Post*, 1988

Escrita a cuatro manos con Peter Handke, la suntuosa fantasía de Wim Wenders *Cielo sobre Berlín* abarca la división de Berlín, los efectos del Holocausto y la belleza definitiva de la vida, para poder elegir entre dos mundos —el de los humanos y el invisible aunque palpable mundo de los ángeles guardianes— a través de Damiel (Bruno Ganz), un ángel enamorado de una mujer mortal. Atmosférica, elegíaca y de ritmo paciente, la película fue aclamada por la crítica y ganó premios en muchos festivales, incluido el de mejor director en Cannes.

Como en el clásico de 1946 de Michael Powell y Emeric Pressburger, *A vida o muerte* (1946), el cielo de Wenders aparece en blanco y negro, en tanto que el mundo de los humanos se muestra con vivos colores, bajo la tutela del legendario fotógrafo Henri Alekan, que también fotografió *La bella y la bestia* (1946), de Jean Cocteau. Desde lo alto de los edificios o sobre los hombros de las estatuas, los ángeles observan. Luciendo abrigos largos y sonrisa al estilo de Mona Lisa, son invisibles excepto para los niños y para algunas pocas personas ciegas que notan su presencia. Los ángeles lo ven todo, lo sienten todo, y se quedan junto a los mortales en tiempos de preocupación, a menudo en dormitorios solitarios, bibliotecas, y lugares donde se han producido accidentes. Aunque no pueden afectar directamente a las acciones humanas, los ángeles pueden llevar un atisbo de esperanza donde antes había oscuridad.

Pero cuando Damiel, el ángel de cara ancha, acude en ayuda de Marion (Solveig Dommartin), una hermosa trapecista que teme caerse, empieza a anhelar las cosas más sencillas que los humanos dan por supuestas: tocar, abrazar, ser visto. En el lugar donde se está rodando una película, cerca de las ruinas de Berlín, Peter Falk (que se interpreta a sí mismo) aparece rodeado de misterio: es el famoso actor de la serie de televisión *Columbo*, pero también es el único humano que puede comunicarse directamente con Damiel. En un café, Falk extiende la mano sobre la mesa hacia Damiel y dice: «No puedo verte, pero sé que estás ahí», sin explicar cómo sabe algo imposible de saber. En un guiño al público, Wenders permite en dos ocasiones que Falk sea llamado Columbo, un truco que sorprende y agrada al espectador, y que convierte a la película de repente en algo menos ensoñador y más real. Alentado por el reconocimiento de Falk, Damiel decide «dar el salto» y, literalmente, cae en su propia mortalidad.

El lento latido de *Cielo sobre Berlín* es esencial para sentir esta historia inspirada en la poesía de Rainer Maria Rilke. Requiere cierto tiempo intentar responder preguntas que solo los niños se hacen, como ¿por qué yo soy yo y no tú?, ¿por qué estoy aquí y no allí?, ¿dónde empieza el tiempo y dónde acaba el espacio? Su lento tempo introduce al público de forma inevitable en un mundo en el que las prioridades quedan muy claras y la vida parece más esperanzadora. La popularidad de esta lánguida, profunda y amable película con «mensaje» desencadenó la realización de una secuela, *Tan lejos, tan cerca* (1989), y una inevitable reformulación hollywoodiense que dio como resultado el esquemático drama *Ciudad de Ángeles* (1998), protagonizado por Meg Ryan y Nicolas Cage. **KK**

i

Una media que pertenecía a la abuela de Henri Alekan fue utilizada como filtro para las escenas en blanco y negro.





Withnail y yo Bruce Robinson, 1987

Withnail and I

GB (Handmade), 107 min, color
Idioma inglés
Producción Paul M. Heller
Guión Bruce Robinson
Fotografía Peter Hannan
Música David Dundas, Rick Wentworth, Jimi Hendrix
Intérpretes Richard E. Grant, Paul McGann, Richard Griffiths, Ralph Brown, Michael Elphick, Daragh O'Malley, Michael Wardle, Una Brandon-Jones, Noel Johnson, Irene Sutcliffe, Llewellyn Rees, Robert Oates, Anthony Wise, Eddie Tagoe

Las siguientes películas de Bruce Robinson han sido muy decepcionantes, pero nada puede desmerecer las maravillosas delicias de su debut, una triste comedia nostálgica que narra la pobreza en parte autoimpuesta y la miseria que entrañaba vivir en el Camden Town de finales de los sesenta.

Richard Grant es el ridículamente divertido y teatral Withnail, un réprobo de clase media alta que vive en la miseria mientras intenta (en vano y no muy a menudo) encontrar trabajo como actor. Y Paul McGann está igual de bien en el papel de silencioso y un poco más consciente y joven compañero de piso de Withnail (el «yo» del título). Ambos se marchan de su sucio cuchitril del norte de Londres para pasar unas vacaciones baratas en Lake District, en una casa propiedad del tío homosexual de Withnail, Monty (Richard Griffiths). Los chicos, sin un chavo y obsesionados por las drogas, se sentirán confundidos, desconcertados e incluso asediados por las formas campestres y los lujuriosos consejos de su tío.

Withnail y yo es, más o menos, una *rara avis*, pues la representación de la historia («yo» finalmente comprende el error que supone la eterna irresponsabilidad de Withnail y decide cambiar de vida) ocupa un lugar secundario respecto a los divertidos diálogos y los gags visuales, la ligera exageración grotesca que sustenta la cómica rememoración del pasado y la revelación (a veces repulsiva) de los personajes coloristas. Sorprendentemente, todo casa —incluso el porro de zanahoria Camberwell— de un modo terrorífico con la realidad. **GA**

i

Gran parte del material promocional de *Withnail y yo* fue diseñado por el dibujante de cómics británico Ralph Steadman.

La princesa prometida Rob Reiner, 1987
The Princess Bride

EE.UU. (Act III, Buttercup, Princess Bride), 98 min, color
Idioma inglés
Producción Rob Reiner, Andrew Scheinman
Guión William Goldman, basado en su novela
Fotografía Adrian Biddle
Música Willy De Ville, Mark Knopfler
Intérpretes Cary Elwes, Mandy Patinkin, Chris Sarandon, Christopher Guest, Wallace Shawn, André the Giant, Fred Savage, Robin Wright Penn, Peter Falk, Peter Cook, Mel Smith, Carol Kane, Billy Crystal, Anne Dyson, Margery Mason
Nominaciones al Oscar Willy De Ville (canción)

El amable cuento de hadas de Rob Reiner explota la ironía inherente en esta historia sin dejar de lado la eficacia de la fantasía. La situación que le sirve de marco es la siguiente: un abuelo (Peter Falk) le lee su libro favorito a su escéptico nieto (Fred Savage). Reiner usa los iniciales reparos del nieto como reto y red de seguridad a la vez. En el reino imaginario de Florin, la hermosa Buttercup (Robin Wright) es separada del labriego del que está enamorada (Cary Elwes) y prometida con el malvado príncipe Humperdinck (Chris Sarandon), bajo los auspicios del vil Vizzini (Wallace Shawn).

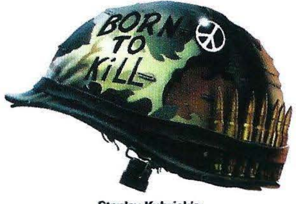
Los personajes coloristas y las aventuras son el equivalente en carne y hueso de las aventuras de dibujos animados de Disney y rememoran otros muchos detalles hollywoodienses. Andre el Gigante parece una mezcla de Andy Devine y el oso Lumpjaw. El atractivo Iñigo Montoya (Mandy Patinkin) recuerda al Gene Kelly de *El pirata*. Ni siquiera el crudo humor étnico —el Miracle Max interpretado por Billy Crystal con un toque a lo Mel Brooks— rompe el ensueño, y el inspirado reparto disfruta de esta perita en dulce. En la película, basada en una novela de William Goldman y adaptada por el propio autor, aparecen Christopher Guest en el papel del sádico de seis dedos, Peter Cook en el del clérigo ceceante y Carol Kane en el de la esposa de Max. **JRos**

1987

Una historia china de fantasmas
Sinnui yauman
Siu-Tung Ching, 1987

Hong Kong (Cinema City, Film Workshop), 98 min, color
Idioma cantonés
Producción Hark Tsui
Guión Kai-Chi Yun, basado en la novela de Songling Pu
Fotografía Poon Hang-Sang
Música Romeo Díaz, James Wong
Intérpretes Leslie Cheung, Joey Wong, Wu Ma, Wang Zuxian, Liu Zhaoming

Cuando se habla de fantasía en el cine, Hong Kong puede hacer que Hollywood parezca en bancarrota. Este clásico de culto del año 1987 parece una combinación de Sam Raimi, Jean Cocteau, Georges Méliès y Tim Burton. Es una historia de fantasmas pero también una historia de amor, un cuento de espadas y brujería y una comedia. Leslie Cheung interpreta a un ingenuo joven cobrador de morosos que se enamora de una hermosa mujer (Joey Wong) hechizada en un templo abandonado. Por desgracia, la mujer es la doncella fantasmal de un antiguo espíritu arbóreo que hunde sus raíces en las almas humanas; así pues, con la protección de un espadachín taoísta (Wu Ma), Cheung se aventura en el más allá para salvar a su enamorada de un destino peor que la muerte. Esta película es visualmente preciosa, sobre todo en las aterciopeladas secuencias nocturnas en que los esqueletos se agitan, los espíritus salen a la palestra y parece que pueda pasar cualquier cosa. Los efectos especiales son extraordinarios: gente que vuela con las ropas flameando al viento; la lengua de un demonio que se desenrolla y rueda por el suelo de una habitación como obscena babosa elástica, y el propio infierno que parece una espléndida cámara de los horrores. Los momentos de humor no son significativos, pero su lírico y sensual romanticismo es muy eficaz, y hay tanto de lo que disfrutar que es fácil distraerse de la a veces tosca narración. **TCh**



1987

EE.UU. (Natant, Warner Bros.), 116 min, color
Idioma inglés, vietnamita
Producción Stanley Kubrick
Guión Gustav Hasford, Michael Herr, Stanley Kubrick, basado en la novela *The Short-Timers* de Gustav Hasford
Fotografía Douglas Milsome
Música Abigail Mead (Vivian Kubrick)
Intérpretes Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, R. Lee Ermey, Dorian Harewood, Arliss Howard, Kevyn Major Howard, Ed O'Ross, John Terry, Kieron Jecchinis, Bruce Boa, Kirk Taylor, Jon Stafford, Tim Colceri, Ian Tyler
Nominaciones al Oscar Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford (guión)

«La visión más precisa y elocuente de la guerra hasta la fecha... Inspirada en la técnica, pero sin abusar de ella.»

Desson Howe, *Washington Post*, 1987

i

El término «chaqueta metálica» hace referencia a la munición de arma corta revestida con una capa de cobre sobre el núcleo de plomo.

La chaqueta metálica Stanley Kubrick, 1987

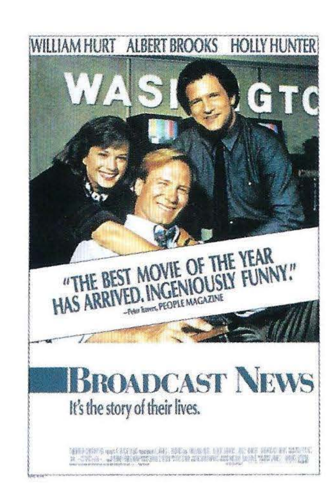
Full Metal Jacket

En *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, las escenas de combate evidencian un compromiso que el narrador asegura que no aparece en los libros de historia, «aunque fue lo bastante memorable para los que tomaron parte en él». Cuando decidió realizar una película sobre Vietnam, poco después de que los diferentes, angustiosos y fantásticos intentos de Francis Ford Coppola *(Apocalypse Now)* y Oliver Stone *(Platoon)* acuñaran un ácido vocabulario cinematográfico para referirse a esa guerra, Kubrick rodó esta película. *La chaqueta metálica* refleja un mundo de gruñidos en el que todos los oficiales no solo son ridículos sino mortíferos seres alienígenas (incluso las prostitutas, se nos dice, son «oficiales al servicio del Vietcong») y los heroicos marines de a pie, extraídos muchos de ellos de películas del estilo de *Hombres de infantería*, son muchachos con apodos que no tienen ni idea de dónde están ni de qué están haciendo.

Basada en *The Short-Timers*, una novela autobiográfica de Gustav Hasford, con un guión de Michael Herr (autor del libro *Despachos de guerra* y de la voz en off de *Apocalypse Now*), *La chaqueta metálica* es una película despiadada, cómica, espeluznante y conmovedora a partes iguales, pues retrata aspectos de la guerra jamás mostrados en ninguna otra película. La extensa introducción se desarrolla en Parris Island, el campo de instrucción y entrenamiento: tras ver cómo los jóvenes son rapados para convertirlos en zánganos calvos tan impersonales como la futura invención de George Lucas, el *THX 1138*, el sorprendente R. Lee Ermery se adueña de la película interpretando a Hartman, el oficial de instrucción que abusa de todos los reclutas («Apostaría algo a que sois el tipo de tío que le daría por el culo a otro y no tendría la jodida cortesía de dejar que se diese la vuelta») de una forma obscena, creativa y despiadada para transformar a esos «gusanos» en máquinas de matar. En una de sus charlas, Hartman se enorgullece de que Lee Harvey Oswald y Charles Whitman hubiesen formado parte del cuerpo de marines. La horrible ironía de esa secuencia —que guarda un claro paralelismo con el régimen de entrenamiento para gladiadores de *Espartaco*— es que su desenlace lógico es la transformación de un chico corto de luces (Vincent d'Onofrio) en una especie de hombre mono grotesco, con una mirada primaria en la que resuena la locura de *La naranja mecánica* y del Jack Torrance (Jack Nicholson) de *El resplandor*. Lo primero que hace ese nuevo marine es matar a su creador-torturador y después suicidarse.

Tras eso, las escenas sobre la guerra de Vietnam son casi un alivio. El soldado Joker (Matthew Modine), un periodista, se relaja solo para enfrentarse con individuos incluso más dementes: cuando preguntan al tipo de la ametralladora de un helicóptero cómo puede matar a niños y mujeres, da una respuesta técnica («Es fácil, hay que apuntar bajo»), mientras un coronel añade: «Hijo, lo único que les pido a mis marines es que obedezcan mis órdenes como si fuesen palabra de Dios». El momento culminante es una escaramuza durante una batalla entre las ruinas de la ciudad de Hue, en la que el pelotón de Joker encuentra a una francotiradora del Vietcong: nadie gana el enfrentamiento, y la tropa de marines se adentra en la noche cantando la canción del club de Mickey Mouse. Solo Kubrick se atrevería a tratar así a Disney. **KN**





Al filo de la noticia James L. Brooks, 1987

Broadcast News

EE.UU. (Fox, Amercent, Amer. Entert., Part., Gracie), 127 min, color **Idioma** inglés **Producción** James L. Brooks **Guión** James L. Brooks **Fotografía** Michael Ballhaus **Música** Bill Conti **Intérpretes** William Hurt, Albert Brooks, Holly Hunter, Robert Proski, Lois Chiles, Joan Cusack, Peter Hackes, Christian Clemenson, Jack Nicholson, Robert Katims, Ed Wheeler, Stephen Mendillo, Kimber Shoop, Dwayne Markee, Gennie James **Nominaciones al Oscar** James L. Brooks (mejor película), James L. Brooks (guión), William Hurt (actor), Holly Hunter (actriz), Albert Brooks (actor de reparto), Michael Ballhaus (fotografía), Richard Marks (montaje) **Festival de Berlín** Holly Hunter (Oso de Plata-actriz), James L. Brooks (nominación al Oso de Oro)

«Creo que tenemos el tipo de relación en el que, si yo fuera el diablo, tú serías la única persona a la que se lo diría.»

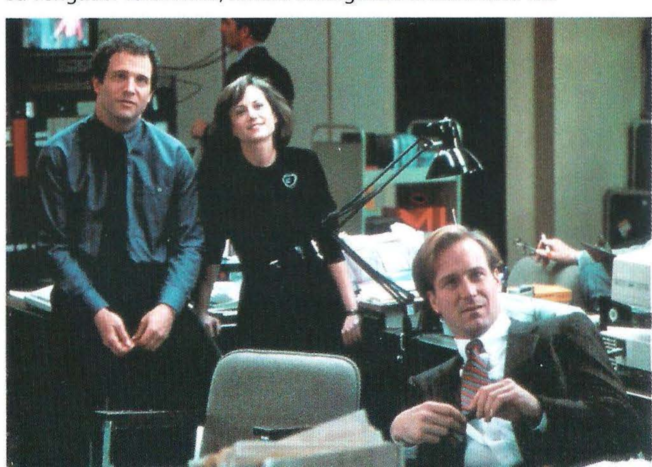
Aaron Altman (Albert Brooks)

Una invitación para la convención demócrata de 1984 inspiró el agitado espíritu de este rítmico romance mediático de James L. Brooks. Brooks, antiguo presentador de las noticias de la CBS, le dio un giro al concepto clásico de la comedia alocada. En esta ocasión, la historia se centra en los impredecibles resultados de un triángulo amoroso formado por tres personas ambiciosas y con talento que tienen miedo de las emociones surgidas dentro de la olla a presión que son los informativos de televisión. Es una película sobre el amor, pero también sobre personas que piensan que la única relación amorosa segura es la que se establece con el trabajo.

Jane Craig (Holly Hunter) es una pequeña y ordenada periodista que llega muy temprano cada mañana para echarse a llorar sobre su mesa. Ella entiende su trabajo en la redacción de una cadena de televisión de Washington como una meritocracia. Aaron Altman (Albert Brooks) es un buen reportero que está enamorado de Jane y que tiene algunos defectos en su contra: la cámara no le quiere, como tampoco le quiere, al parecer, Jane. Tom Grunick (William Hurt en su papel más afable y calculador) es todo lo que no es Aaron: encantador, telegénico y no demasiado inteligente. Jane, atrapada emocionalmente entre los dos hombres, se ve forzada a tomar la decisión donde radica la brillantez de *Al filo de la noticia*: cuando las cosas se ponen duras, la dureza no sirve para nada. A veces, el trabajo es una opción más sencilla que ser honesto emocionalmente; de hecho, amar el trabajo es a menudo la decisión más sincera en el plano emocional.

También aparecen Joan Cusack (famosa por su horrible peinado y por su maquillaje) y Jack Nicholson, que hace una deliciosa y no acreditada colaboración como presentador de la cadena, interpretando a un profesional que ve en Grunick a alguien como él.

Desde que las «noticias» se convirtieron en parte del negocio del espectáculo que Altman tanto teme, dedicar tiempo y honestidad a las historias televisivas parece cosa de otra época. Pero las risas siguen ahí, y todo aquel que haya sido derrotado alguna vez por alguien menos inteligente nunca olvidará el comentario de Aaron: «Lo dije aquí y salió por allí», cuando llama a la redacción para poner al corriente a Grunick, su vengador romántico, en una emergencia informativa. **KK**



i

James L. Brooks escribió *Al filo de la noticia* para Debra Winger, pero esta lo rechazó debido a su embarazo.

1987

El festín de Babette Gabriel Axel, 1987

Babbetes gaestebud

Dinamarca (Det Danske, Panorama), 102 min, eastmancolor
Idioma danés, sueco, francés
Producción Just Betzer, Bo Christensen
Guión Gabriel Axel, basado en la novela de Isak Dinesen
Fotografía Henning Kristiansen
Música Per Nørgaard
Intérpretes Stéphane Audran, Birgitte Federspiel, Bodil Kjer, Jarl Kulle, Jean-Philippe Lafont, Bibi Andersson, Ghita Nørby, Asta Esper, Hagen Andersen, Thomas Antoni, Gert Bastian, Viggo Bentzon, Vibeke Hastrup, Therese Hojgaard Christensen, Pouel Kern, Cay Kristiansen
Oscar Dinamarca (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Gabriel Axel (premio del jurado ecuménico-mención especial)

Aquellos que conozcan el relato de Isak Dinesen *El festín de Babette* sin duda estarán de acuerdo en que la película de Gabriel Axel —además de ser una joya en otros muchos aspectos— es un soberbio ejemplo del arte de la adaptación. Trasladar el escenario de un pueblo noruego a una minúscula aldea azotada por el viento en la costa de Jutlandia, en Dinamarca, fue simplemente el inteligente inicio de la estrategia de Axel para replantear la relación entre la austera vida de dos hermanas de avanzada edad que forman parte de la devota comunidad religiosa del pueblo y el suntuoso hedonismo del banquete único que Babette (Stéphane Audran), la sirvienta que llegó a Jutlandia huyendo de la comuna de París, prepara para sus viejos amigos y compañeros de fe.

El cómo y el porqué llegó Babette allí ocupa la primera mitad de esta consistente, cálida, ingeniosa y sabia reflexión sobre el amor, la fe y el arte. La segunda mitad comprende la preparación y disfrute (al principio con recelo) de los olvidados placeres de la cocina. Al igual que Babette (y Prospero, que parece haber inspirado el relato de Dinesen), Axel se mostró como una especie de mago con esta modesta, aunque de enormes resonancias, y conmovedora película. No hay que olvidar, sin embargo, la aportación de los actores, muchos de ellos habituales en los clásicos de Bergman y Dreyer, ni a Audran, famosa gourmet, que saborea claramente cada momento de su exquisita interpretación. **GA**

Good Morning, Vietnam Barry Levinson, 1987

EE.UU. (Silver Screen, Touchstone), 119 min, color
Idioma inglés
Producción Larry Brezner, Mark Johnson
Guión Mitch Markowitz
Fotografía Peter Sova
Música Alex North
Intérpretes Robin Williams, Forest Whitaker, Tung Thanh Tran, Chintara Sukapatana, Bruno Kirby, Robert Wuhl, J. T. Walsh, Noble Willingham, Richard Edson, Juney Smith, Richard Portnow, Floyd Vivino, Cu Ba Nguyen, Dan Stanton, Don Stanton
Nominaciones al Oscar Robin Williams (actor)

El rápido e ingenioso cómico Robin Williams, que había intentando contener sus dotes como charlatán en la gran pantalla con decepcionantes resultados como *Un ruso en Nueva York* y *Popeye*, finalmente tuvo oportunidad de soltarse el pelo en el drama cómico de Barry Levinson *Good Morning, Vietnam*. Williams interpreta a un personaje real, el pinchadiscos radiofónico de las Fuerzas Armadas de Estados Unidos Adrian Cronauer, que retransmite sus irreverentes chistes (sus eficaces maneras de cómico de monólogo, ahora sentado tras un micrófono) y la música de la Motown desde su base en Saigon para las tropas que luchan en la guerra de Vietnam. También se las apaña para molestar a los mandos militares con sus emisiones, lo cual propicia la estupenda aparición de Bruno Kirby en el papel de teniente que piensa que tiene sentido del humor pero que no lo tiene en absoluto.

Hay varias subtramas: los roces de Cronauer con sus superiores, un romance con una mujer vietnamita y la amistad con su hermano. Esta es una de las pocas películas ambientadas en la guerra de Vietnam que trata a los vietnamitas como gente real. Sin embargo, el auténtico disfrute es ver a Williams embarcado en sus frenéticos monólogos. Muchos de ellos fueron improvisados, y el director Barry Levinson tuvo el acierto de sentar a Williams frente a la cámara y dejar que la cinta grabase sus enérgicos arrebatos. **JB**

Hechizo de luna Norman Jewison, 1987

Moonstruck

EE.UU. (MGM), 102 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Norman Jewison, Patrick J. Palmer
Guión John Patrick Shanley
Fotografía David Watkin
Música Dick Hyman
Intérpretes Cher, Nicolas Cage, Vincent Gardenia, Olympia Dukakis, Danny Aiello, Julie Bovasso, John Mahoney, Louis Guss, Feodor Chaliapin Jr., Anita Gillette, Leonardo Cimino, Paula Trueman, Nada Despotovich, Joe Grifasi, Gina DeAngeles
Oscar Cher (actriz), Olympia Dukakis (actriz de reparto), John Patrick Shanley (guión)
Nominaciones al Oscar Patrick J. Palmer, Norman Jewison (mejor película), Norman Jewison (director), Vincent Gardenia (actor de reparto)
Festival de Berlín Norman Jewison (Oso de Plata-director, nominación al Oso de Oro)

Hechizo de luna es un delicioso tributo a las familias italoamericanas por parte del director Norman Jewison. Cher, la cantante convertida en actriz, da vida a la viuda Loretta Castorini, que está a punto de casarse con el seguro y fiable (o sea, aburrido y sin brillo alguno) Johnny Cammareri (Danny Aiello). Mientras él está fuera de la ciudad cuidando de su madre enferma, Loretta se pone en contacto con Ronny (Nicolas Cage), el extraño hermano de Johnny, y lo invita a la boda. Pero cuando se conocen... se enamoran.

La historia de amor que preside esta comedia romántica es divertida y chispeante gracias a las estupendas interpretaciones de Cage y, especialmente, Cher (que ganó el Oscar por este papel). Ella tiene la oportunidad de ser una especie de Cenicienta moderna, pues se transforma de patito feo en reina del glamour tras una visita al salón de belleza. Pero son los actores de reparto los que soportan el toque picante que le falta a la historia —en particular, Vincent Gardenia en el papel de Cosmo, el enamoradizo padre de Loretta, y Olympia Dukakis en el de Rose, la madre— poniendo entusiasmo en las palabras del guionista Patrick Shanley. Una fórmula muy imitada que aún no ha sido superada. **JB**

1987

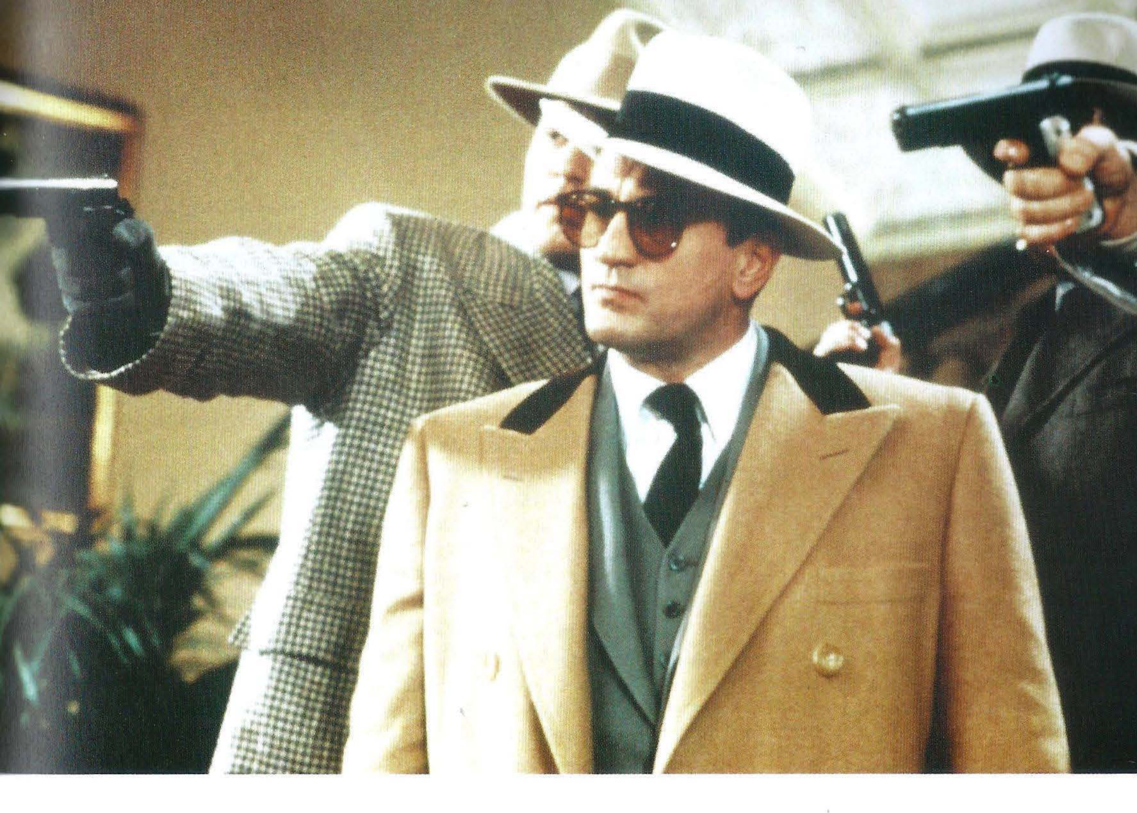
Wall Street Oliver Stone, 1987

EE.UU. (20th Century Fox, Amercent Films, American Entertainment Partners), 126 min, color
Producción Edward R. Pressman
Guión Stanley Weiser, Oliver Stone
Fotografía Robert Richardson
Música Stewart Copeland
Intérpretes Michael Douglas, Charlie Sheen, Daryl Hannah, Martin Sheen, Hal Holbrook, John C. McGinley, Terence Stamp, James Spader, Richard Dysart, Sean Young, Saul Rubinek
Oscar Michael Douglas (actor)

Michael Douglas era un vip, el chico bueno de Hollywood: un fiel compañero en *Las calles de San Francisco*, y un cameraman socialmente comprometido en *El síndrome de China* (1979). *Tras el corazón verde* (1984) añadió algo de suciedad a su imagen, pero él sabía que finalmente hallaría el camino correcto. Fue entonces cuando Oliver Stone lo llamó para un papel en *Wall Street*, como los que su padre había desempeñado en *Retorno al pasado* (1947), *El gran carnaval* (1951) y *Cautivos del mal* (1952), que nos acostumbraron a deleitarnos odiándolo.

En una era de grandilocuencia, en la que los adinerados del mundo financiero eran las estrellas en ciernes de una nueva forma de capitalismo, Oliver Stone era el director ideal para rodar una historia sobre la podredumbre en el corazón de la Gran Manzana. Charlie Sheen es un joven broker deseoso de entrar en el gran juego. Gordon Gekko (Douglas) es su objetivo, y Bud Fox tiene su alma en venta. Este drama financiero desvela escasos detalles sobre el funcionamiento de este mundo, pero proporciona suficientes claves para evitar la confusión.

Hollywood ha producido mejores películas sobre el mundo de las altas finanzas: *El informador* (2000) y *Margin Call* (2011) son dos ejemplos recientes. Cuando el invierno económico de 2008 sacudió el mundo, Stone volvió con Gekko a Wall Street: *El dinero nunca duerme* (2010). La emoción había desaparecido. Bud se había convertido en alguien irrelevante. El joven rebelde ya no tenía fuego en la mirada, y la edad había amansado al tirano. Pero por un momento, mientras se aproximaba al peso del poder y de la inimaginable riqueza, vimos un destello del Gordon Gekko que una vez iluminó la pantalla. **IHS**



Los intocables de Eliott Ness Brian De Palma, 1987
The Untouchables

EE.UU. (Paramount), 119 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Art Linson
Guión David Mamet, basado en las novelas de Oscar Fraley, Eliot Ness, Paul Robsky
Fotografía Stephen H. Burum
Música Ennio Morricone
Intérpretes Kevin Costner, Sean Connery, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert De Niro, Richard Bradford, Jack Kehoe, Brad Sullivan, Billy Drago, Patricia Clarkson, Vito D'Ambrosio, Steven Goldstein, Peter Aylward, Don Harvey, Robert Swan
Oscar Sean Connery (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Patrizia von Brandenstein, William A. Elliott, Hal Gausman (dirección artística), Marilyn Vance (vestuario), Ennio Morricone (banda sonora)

i

Kevin Costner fue entrenado para su papel de Eliot Ness por uno de los auténticos intocables, Albert H. Ness.

Estamos en la época de la Prohibición, en Chicago, y alguien tiene que pararle los pies a todos esos gángsteres que corren por la ciudad. Ese hombre, por supuesto, es Eliott Ness (Kevin Costner), un agente del Tesoro que monta su propia unidad especial con la ayuda de un grupo de policías para acabar con los chicos malos y, en especial, con el peor de todos ellos: Al Capone (Robert De Niro).

La visión que ofrece Brian De Palma de la persecución del crimen organizado en la ciudad del viento es la más sangrienta hasta el momento, pero no deja que la sangre empañe la historia, o las actuaciones de su reparto. Costner está a la altura de los gigantes de la interpretación De Niro y Sean Connery. Connery, en el papel de Malone, el policía con mucho mundo, tiene las mejores líneas del diálogo escrito por Mamet; la más notable de todas es: «Si él envía a uno de los nuestros al hospital, nosotros enviamos a uno de los suyos a la morgue». En otra de sus actuaciones de método, De Niro ganó unos cuantos kilos y se puso trajes (y se rumorea que incluso los calzoncillos) confeccionados por los sastres de Capone para sentir con autenticidad el personaje.

Plagada de escenas impactantes —la secuencia de las escaleras de Odessa en la estación de tren y la reunión de Capone que acaba a golpes con el bate de béisbol—, la cinta es una fascinante mirada a una época particularmente sangrienta de la historia de Estados Unidos. **JB**



Sorgo rojo Zhang Yimou, 1987
Hong gao liang

China (Xi'an), 91 min, eastmancolor
Idioma mandarín
Producción Tian-Ming Wu
Guión Jianyu Chen, Wei Zhu, basado en los libros *Sorgo rojo* y *Vino de sorgo* de Yan Mo
Fotografía Changwei Gu
Música Jiping Zhao
Intérpretes Gong Li, Wen Jiang, Rujun Ten, Liu Jia, Cunhua Ji, Ming Qian, Yimou Zhang
Festival de Berlín Yimou Zhang (Oso de Oro)

«Anhela plasmar sus apasionados colores por toda la pantalla... y el impacto visual de la película es voluptuoso.»

Robert Ebert,
***Chicago Sun-Times*, 1989**

Ganadora del Oso de Oro en el prestigioso Festival de Berlín de 1988, la película china *Sorgo rojo*, realizada por Zhang Yimou, mezcla historia local y leyenda. Narra las aventuras de una joven (interpretada por Gong Li) que es vendida por su padre a un hombre mayor acomodado y leproso, después es raptada por un porteador de silla que se hace pasar por asaltador de caminos y finalmente se convierte en la jefa de un destilería de licor de sorgo.

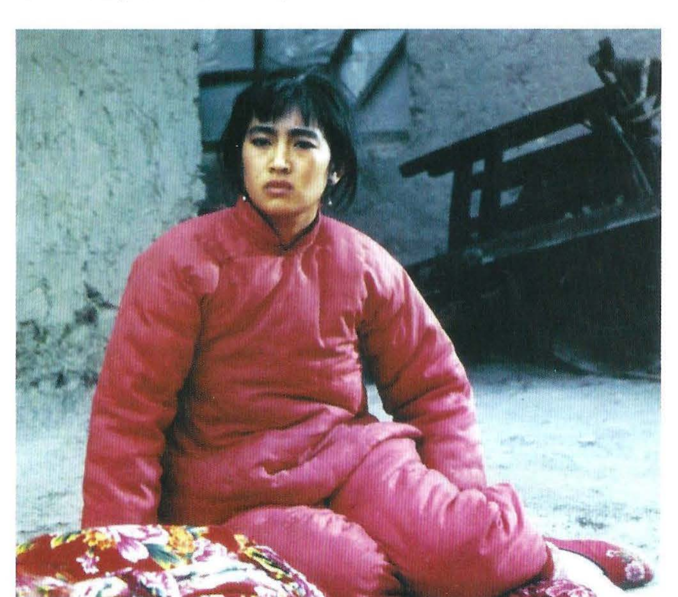
Sorgo rojo es la primera película que fue dirigida por el encargado de la fotografía de *Yellow Earth* (1984), *The Big Parade* (1986) y *Old Well* (1986). Miembro destacado de la famosa Quinta Generación de cineastas chinos, Zhang ha sido ampliamente reconocido como el más versátil realizador del grupo debido a su trayectoria como fotógrafo y actor (era el protagonista de *Old Well*). Muchas de las virtudes de *Sorgo rojo* son visuales, como los hermosos paisajes en cinemascope y las ondulaciones del sorgo bajo el viento, además del acertado uso de los filtros de color.

Narrada en off por la nieta de la heroína, la historia se sitúa a finales de los años veinte y principios de los treinta y acaba con la invasión japonesa. Aunque la acción es a menudo misteriosa —lírica en las primeras escenas, fantástica hacia la mitad y sangrienta y tensa hacia el final—, la estructura en episodios de la narración rompe un poco el conjunto y el resultado es más que nada la unión de varias piezas. La película representó el debut de Gong Li, que iba a convertirse en una de las actrices más famosas de la China continental y a protagonizar las siguientes películas de Zhang.

Al igual que las posteriores colaboraciones de Zhang y Gong, especialmente las películas *Ju Dou* y *La linterna roja*, *Sorgo rojo* analiza la persistencia del feudalismo en la vida de la China continental de una forma sutil y a la vez abierta. **JRos**

i

Nacida en Shenyang en 1965, Gong Li se graduó en la Academia Central de Arte Dramático de Pekín en 1989.



Atracción fatal Adrian Lyne, 1987
Fatal Attraction

EE.UU. (Paramount), 123 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing
Guión James Dearden
Fotografía Howard Atherton
Música Maurice Jarre
Intérpretes Michael Douglas, Glenn Close, Anne Archer, Ellen Hamilton Latzen, Stuart Pankin, Ellen Foley, Fred Gwynne, Meg Mundy, Tom Brennan, Lois Smith, Mike Nussbaum, J. J. Johnston, Michael Arkin, Sam Coppola, Eunice Prewitt
Nominaciones al Oscar Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing (mejor película), Adrian Lyne (director), James Dearden (guión), Glenn Close (actriz), Anne Archer (actriz de reparto), Michael Kahn, Peter E. Berger (montaje)

El director Adrian Lyne hizo que todos los hombres del mundo se retorciesen en sus butacas, y añadió el término «hierve conejos» a nuestro vocabulario con esta (admitámoslo, misógina) película de pesadilla. Dan Gallagher (Michael Douglas) pasa una sola noche con su colega Alex Forrest (Glenn Close) mientras su mujer y sus hijos están fuera. Sin embargo, Alex quiere algo más que una noche, y su creciente demencia respecto a la negativa de Dan finalmente la lleva a destruir todo aquello que nunca podrá tener: una familia estadounidense estándar con casa y jardín.

Atracción fatal es un estupendo ejemplo de lo que sucede cuando los grandes presupuestos de Hollywood meten mano en los mercados de explotación. Con un director menos impactante, menos preocupado por el estilo y más por la sustancia, al contrario que Adrian Lyne, y sin estrellas como Douglas y Close, este habría sido el típico producto de usar y tirar, de esos que pasan casi directamente a las estanterías de los videoclubes, quizá etiquetada incluso como película sangrienta. Pero gracias al brillo de Hollywood, la película adquirió un aura de respetabilidad; no parece una película de terror, sino un drama doméstico con unas gotas de suspense, y (tal vez) algunas notas eróticas. La estratagema funcionó y fue una de las películas más exitosas del año 1987. **MK**

Dublineses John Huston, 1987
The Dead

GB (Liffey, Zenith), 83 min, color
Idioma inglés
Producción Wieland Schulz-Keil, Chris Sievernich
Guión Tony Huston, basado en el relato de James Joyce
Fotografía Fred Murphy
Música Alex North
Intérpretes Anjelica Huston, Donal McCann, Dan O'Herlihy, Donal Donnelly, Helena Carroll, Cathleen Delany, Ingrid Craigie, Rachael Dowling, Marie Kean, Frank Patterson, Maria McDermottroe, Sean McClory, Kate O'Toole, Maria Hayden, Bairbre Dowling
Nominaciones al Oscar Tony Huston (guión), Dorothy Jeakins (vestuario)

John Huston dedicó la mejor parte de su carrera a hacer adaptaciones literarias, ayudado por unos repartos de altura y una historia fluida, aunque a menudo limitada por su tendencia a los pesos pesados literarios, como *El halcón maltés*, *La roja insignia del valor*, *Moby Dick*, *El hombre que pudo reinar*, *Sangre sabia* y *Bajo el volcán*, que garantizaba la reducción del original. Su última película, *The Dead*, una adaptación del último relato del libro *Dublineses*, de James Joyce, representa la apoteosis de esta postura: aisló la historia del resto de la colección y gran parte de la perfecta composición lingüística, e hizo todo lo que pudo con lo que quedó.

Con un guión firmado por su hijo Tony y su hija Anjelica en el papel de Gretta Conroy, John Huston se ciñó al original y a gran parte de sus diálogos con rigurosa afectación, y aun sabiendo de sus restricciones, la concentrada simplicidad y la pureza de la película alcanza un innegable grado de perfección. El cantarín sabor irlandés casi resulta palpable, y los lentos y suaves movimientos de cámara de Fred Murphy son de una delicada ejecución. También hay una muestra de sinceridad, así como de calma, en el modo en que Huston contempló su propia y cercana muerte. **JRos**

Los búfalos de Durham Ron Shelton, 1988

Bull Durham

EE.UU. (Mount), 108 min, color
Idioma inglés
Producción Mark Burg, Thom Mount
Guión Ron Shelton
Fotografía Bobby Byrne
Música Michael Convertino
Intérpretes Kevin Costner, Susan Sarandon, Tim Robbins, Trey Wilson, Robert Wuhl, William O'Leary, David Neidorf, Danny Gans, Tom Silardi, Lloyd T. Williams, Rick Marzan, George Buck, Jenny Robertson, Gregory Avellone, Garland Bunting
Nominaciones al Oscar Ron Shelton (guión)

El guionista y director Ron Shelton vertió sus propias experiencias en las ligas menores de béisbol estadounidenses en esta inteligente y sexy comedia, y en su debut como director dejó claras su pasión por el béisbol, las mujeres fuertes y las personas de gran corazón.

El personaje principal en *Los búfalos de Durham* es Annie (Susan Sarandon), *groupie* del béisbol y filósofa aficionada y muy leída. Cada año elige a uno de los jugadores del equipo de Durham y comparte cama con él para proporcionarle su sabiduría (a veces incluso lo aparta de su lado para leerle a Walt Whitman). Tras escoger al debutante Ebby *Nuke* LaLoosh (Tim Robbins), un lanzador que tiene «un brazo de un millón de dólares y un cerebro de cinco centavos», se da cuenta demasiado tarde de que el cínico Crash Davis (Kevin Costner), un veterano receptor que está cerca del fin de su carrera, habría sido una elección más adecuada. A todo esto, Crash aconseja a Nuke, de hombre a hombre, en algunas de las mejores escenas cómicas de la película, mientras desalentado se enfrenta a los medios de comunicación, intenta evitar los hongos en los pies y las charlas en el montículo del lanzador en mitad de los partidos. Naturalmente, la película versa sobre el gran juego de la vida, con ingeniosos diálogos, interpretaciones extraordinarias y una sorprendente banda sonora, así como ardientes escenas sexuales entre Sarandon y Costner. **AE**

Hôtel Terminus: Klaus Barbie et son temps

Marcel Ophüls, 1988

Francia/EE.UU. (Samuel Goldwyn, Memory), 267 min, color
Idioma francés, inglés, alemán, español
Producción Marcel Ophüls
Guión Marcel Ophüls
Fotografía Reuben Aaronson, Pierre Boffety, Daniel Chabert, Michael J. Davis, Paul Gonon, Hans Haber, Lionel Legros, Wilhelm Rösing
Intérpretes Klaus Barbie, Claude Lanzmann, Jeanne Moreau, Marcel Ophüls
Oscar Marcel Ophüls (largometraje documental)
Festival de Cannes Marcel Ophüls (premio FIPRESCI, junto con la película de Krótki *o zabijaniu*)
Festival de Berlín Marcel Ophüls (premio de la paz)

Marcel Ophüls había concebido un nuevo tipo de documental sobre el Holocausto en *La pena y la piedad*, dejando que las entrevistas y el montaje hablasen por ellos mismos sin la ayuda de voz en off, que Ophüls entendía demasiado guiada e ideológica.

Con *Memoria de justicia* fue más allá y mostró sus reacciones personales acerca del tema de la película, los juicios de Núremberg. En *Hôtel Terminus: Klaus Barbie et son temps*, dio un paso radical al dedicarle un documental de cuatro horas y media a un nazi que había eludido a los fotógrafos durante toda su carrera. Igualmente comprometida fue la decisión de Ophüls de no utilizar imágenes del Holocausto, bajo el supuesto de que habían perdido su capacidad de impactar tras décadas de exposición.

Hôtel Terminus gana más que pierde con la casi invisibilidad de su protagonista y la insistencia de Ophüls a la hora de evocar los horrores del Holocausto mediante testimonios verbales más que a través de pruebas fotográficas o cinematográficas. Su elección muestra una infrecuente claridad moral si uno cree que la enormidad del Holocausto, en última instancia, desafía la representación mediática, y que el carisma de la gran pantalla inevitablemente corre el riesgo de transformar, en cierta medida, los horrores históricos en atractivo estético. Una obra de arte en todos los sentidos, *Hôtel Terminus* está entre los más rigurosos, pero también accesibles, documentales sobre la época nazi. **DS**

Mujeres al borde de un ataque de nervios

Pedro Almodóvar, 1987

Gracias a la nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa —la primera de su carrera—, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* confirmó el estatus internacional del guionista y director español Pedro Almodóvar. La película mejora los aspectos más destacados de sus anteriores trabajos: la subjetividad radical de los sentimientos, la exageración de las emociones y la extraña mezcla de melodrama y comedia.

La historia pertenece obviamente al género del melodrama. Pepa Marcos (Carmen Maura) y su amante Iván (Fernando Guillén), un hombre casado, se ganan la vida doblando películas. Un día, él le comunica que quiere dejar la relación con un mensaje en su contestador automático. Decidida a encontrarse con él una última vez para recibir una explicación, Pepa investiga en la vida familiar de Iván y descubre que su esposa, recién salida de un hospital psiquiátrico, planea matarle. A pesar de su traición, Pepa corre al aeropuerto, donde él está a punto de subir a un avión con su nueva amante, y le salva la vida. Para expresarle su gratitud, Iván intenta volver con ella, pero Pepa se niega.

Aunque *Mujeres al borde...* está plagada de situaciones melodramáticas, el modo en que Almodóvar desarrolla la historia revela su particular sentido del humor, basado en gran medida en los excéntricos personajes que pueblan la película. Mientras Pepa llama por teléfono para saber de su amante desaparecido, su apartamento se llena de todo tipo de personas: Candela (María Barranco), una amiga a la que persigue la policía por haber tenido relación con un terrorista chiíta; un joven tartamudo que quiere alquilar el piso cuando Pepa se vaya; y la chiflada esposa de Iván, que le persigue con una pistola. Todos están desesperados, y la acumulación de semejante desesperación en un lugar concreto es tan exagerada que uno solo puede echarse a reír. Los diálogos y las situaciones propias de vodevil pueden dar la impresión de que esta es una comedia ridícula, pero el firme pulso de Almodóvar, con su exaltación de lo *kitsch*, los colores excesivos y la hipérbole, le da personalidad.

Más allá de su delirante humor, *Mujeres al borde...* es un conmovedor monólogo femenino sobre la felicidad y la soledad. Vagamente inspirada en la obra de Jean Cocteau *La voz humana* (1930), la película evidencia el tremendo talento de la musa de Almodóvar, Carmen Maura. Tampoco hay que olvidar a Antonio Banderas, que dio un importante paso hacia el estrellato internacional. **DD**

España (El Deseo, Laurenfilm), 90 min, eastmancolor
Idioma español
Producción Pedro Almodóvar
Guion Pedro Almodóvar
Fotografía José Luis Alcaine
Música Bernardo Bonezzi, C. Curet Alonso, Ventura Rodríguez
Intérpretes Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano, Rossy de Palma, María Barranco, Kiti Manver, Guillermo Montesinos, Chus Lampreave, Yayo Calvo, Loles León, Ángel de Andrés López, Fernando Guillén, Juan Lombardero, José Antonio Navarro, Ana Leza
Nominaciones al Oscar España (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Venecia Pedro Almodóvar (Osella de Oro-guión)

«Todas mis películas tienen una dimensión autobiográfica, pero indirecta, a través de los personajes.»

Pedro Almodóvar

i

Almodóvar nació en la región de La Mancha, famosa por el personaje de Don Quijote.







Desaparecida George Sluizer, 1988

Spoorloos

Holanda/Francia (Argos, Golden Egg, Ingrid, MGS, Movie Visions), 107 min, color
Idioma holandés, francés, inglés
Producción George Sluizer, Anne Lordon
Guión Tim Krabbé, George Sluizer, basado en la novela *El huevo dorado* de Tim Krabbé
Fotografía Toni Kuhn
Música Henny Vrienten
Intérpretes Bernard-Pierre Donnadieu, Gene Bervoets, Johanna ter Steege, Gwen Eckhaus, Bernadette Le Saché, Tania Latarjet, Lucille Glenn, Roger Souza, Caroline Appéré, Pierre Forget, Didier Rousset, Raphaeline, Robert Lucibello, David Bayle, Doumee

«A veces imagino que está viva.»

Rex Hofman (Gene Bervoets)

Desaparecida es el ejemplo más conocido y valorado del thriller holandés.

El huevo dorado, una novela publicada en 1984 por el periodista holandés Tim Krabbé, sirvió al director George Sluizer de fuente de inspiración para este aclamado thriller. Al igual que el libro, la película cuenta la historia de Rex Hofman (Gene Bervoets), un joven holandés cuya novia Saskia (Johanna ter Steege) desaparece misteriosamente en una gasolinera en la Francia central mientras la pareja está de vacaciones. Obsesionado con saber qué le ha sucedido, y atormentado por el recuerdo de su pérdida, Rex inicia una campaña internacional de búsqueda que ocupará toda su vida.

Años después, cuando ya hace tiempo que se enfrió el rastro y la policía cerró el caso, Rex sigue escudriñando los campos motivado por la culpa y también como tributo a Saskia, lo cual finalmente hace que pierda a su novia actual. El improbable raptor de Saskia, un profesor de química francés llamado Raymond Lemorne (Bernard-Pierre Donnadieu) se ofrece para explicarle toda la historia, pero tan solo si Rex acepta pasar exactamente por la misma experiencia que su novia. Rex acepta porque lo peor de todo es «no saber». Raymond le cuenta que, de hecho, mató a Saskia, no por razones sexuales, sino meramente porque quería saber si era capaz de llevar a cabo semejante acto de maldad. Rex se toma voluntariamente un sedante, y en la penúltima escena se despierta para comprobar que está dentro de un ataúd y que ha sido enterrado vivo. *Desaparecida* acaba con un lento zoom sobre el titular de un periódico que habla de la misteriosa «doble desaparición» de Rex y Saskia, mientras vemos a Raymond sentado con aire reflexivo en su casa, observando cómo su esposa riega las plantas que indican las dos anónimas tumbas.

A pesar del formato de película de misterio, terror y suspense, y de que la promoción y la crítica internacional la considerasen un ejemplo de una forma de hacer cine hitchcocktiana actual, la lastimosa banda sonora de *Desaparecida*, así como su tono melodramático y el hecho de estar centrada en la subjetividad más que en la investigación, hacen que la película resulte extremadamente difícil de analizar según los tradicionales términos genéricos. La película de Sluizer encaja mejor como parte de un ciclo de trhillers propios del cine holandés, que poseen una esencia nacional y una dimensión cultural específica; otras muestras serían *El cuarto hombre* (1983), de Paul Verhoeven, *El ascensor* (1983) y *Amsterdamned* (1987), de Dick Maas, y, en cierto sentido, *Espejos rotos* (1984), de Marleen Gorris. A pesar de la incorporación de convenciones de géneros dispares y la innegable presencia de elementos de autor en todas estas películas es posible identificar en ellas una preocupación temática subyacente. El protagonista masculino sufre la ansiedad de verse atado a su compañera femenina en una relación normal: las expectativas o la realidad del matrimonio y todos los detalles legales y sociales asociados, llámesele monogamia, heterosexualidad o compromiso de por vida. Tal como ocurre con el *giallo* italiano, el thriller holandés —*Desaparecida* es el ejemplo más conocido y analizado— no es tanto un género como una serie de películas que se resisten a la definición genérica. **SJS**

Alice Jan Svankmajer, 1988
Neko z Alenky

Checoslovaquia/Suiza/GB/República Federal de Alemania (Channel Four, Condor, Hessischer Rundfunk, SRG), 86 min, eastmancolor
Idioma checo, inglés
Producción Peter-Christian Fueter
Guión Jan Svankmajer, basado en la novela *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll
Fotografía Svatopluk Maly
Intérpretes Kristyna Kohoutová

A su extraña e hiperimaginativa manera, el cineasta, animador y creador de marionetas checo Jan Svankmajer capta el sentimiento del cuento infantil de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* sin dejar de lado unas cuantas cuestiones «adultas» y otros temas culturalmente específicos. Svankmajer, la fuerza creativa de los cortometrajes más famosos rodados en su país —entre ellos *Dimensions of Dialogue* (1982), *Down to the Cellar* (1983) y *The Pit, the Pendulum and Hope* (1983)—, encuentra la inspiración ideal en la historia protosurrealista de la pequeña Alicia (interpretada por la joven Kristyna Kohoutová, el único ser humano del reparto, excepto en las escenas en las que se convierte en una muñeca china), que entra en un mundo de extrañas criaturas y animales y no deja de preguntarse por la (i)lógica de todos esos encuentros.

Según la concepción de Svankmajer, los objetos de la vida cotidiana (reglas, calcetines, botes o botones) se transforman en material sin refinar para el esplendor gótico. Los conocidos personajes de Carroll —como el conejo blanco, el sombrerero loco y la liebre veloz— son aquí más horripilantes que encantadores: como señaló un crítico, «están parcialmente encantados, parcialmente hechizados, y hay algo de laboratorio forense en ellos, un rastro de formaldehído». Al final, sin embargo, *Alice* no es tanto una adaptación como un ejercicio de autor, en el que Svankmajer encontró una nueva manera de tratar sus habituales obsesiones mediante los objetos inanimados rutinarios y la vulgaridad y el peligro de comer demasiado. **SJS**

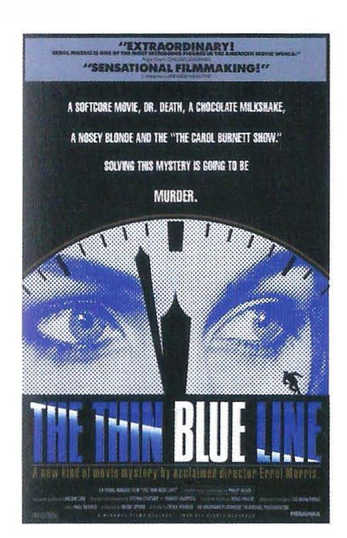
Ariel Aki Kaurismäki, 1988

Finlandia (Villealfa), 73 min, eastmancolor
Idioma finlandés
Producción Aki Kaurismäki
Guión Aki Kaurismäki
Fotografía Timo Salminen
Intérpretes Turo Pajala, Susanna Haavisto, Matti Pellonpää, Eetu Hilkamo, Erkki Pajala, Matti Jaaranen, Hannu Viholainen, Jorma Markkula, Tarja Keinänen, Eino Kuusela, Kauko Laalo, Jyrki Olsonen, Esko Nikkari, Marja Packalén, Mikko Remes

Una mujer (Susanna Haavisto) que deja impulsivamente su trabajo y se va con un minero en paro (Tulo Pajala) dice: «Espero no tener que lamentarme de esto». Más adelante, cuando el hombre ingresa en prisión debido a un asesinato que no ha cometido, declara no tener religión, ni dirección fija, ni familia ni amigos. Uno de sus recientes colegas criminales muere al intentar huir del país, y sus famosas últimas palabras son: «Entierra mi corazón en un vertedero».

Si alguien ha perfeccionado el lenguaje cinematográfico para expresar el humor, ese ha sido el director finlandés Aki Kaurismäki. Sus películas tienen un aire sardónico, inexpresivo y despreocupado que refleja su profundo compromiso con los marginados de la sociedad. *Ariel*, uno de sus mejores trabajos de los años ochenta, es una despiadada parábola sobre la mala suerte de la gente corriente. Pero sus personajes nunca se lamentan o protestan; lo máximo a lo que aspiran es a disponer de un billete de ida para algún lugar, el que sea.

En ciertos momentos de su carrera, Kaurismäki ha dado la impresión, especialmente en sus pronunciamientos públicos, de ser un chalado incurable. Pero la inhóspita mirada de *Ariel* y sus escasos medios (una austeridad cercana a la de Robert Bresson) revela una auténtica entrega a los temas que trata. *Ariel* es una mirada hipnótica, predecesora de la grandeza que Kaurismäki alcanzaría en el año 2002 con *El hombre sin pasado*. **AM**



The Thin Blue Line Errol Morris, 1988

EE.UU. (American Playhouse), 103 min, color
Idioma inglés
Producción Mark Lipson
Guión Errol Morris
Fotografía Robert Chappell, Stefan Czapsky
Música Philip Glass
Intérpretes Randall Adams, David Harris, Gus Rose, Jackie Johnson, Marshall Touchton, Dale Holt, Sam Kittrell, Hootie Nelson, Dennis Johnson, Floyd Jackson, Edith James, Dennis White, Don Metcalfe, Emily Miller, R. L. Miller

El tercer documental de Errol Morris (después de haber realizado *Gates of Heaven* [1978] y *Vernon, Florida* [1981]) constituye una absorbente aunque problemática reconstrucción de la investigación en torno al asesinato de un policía acaecido en las calles de Dallas (Texas) en el año 1976.

Morris trabajó durante muchos años en este caso como investigador y periodista, y descubrió un inquietante error judicial en la condena de Randall Adams, que estuvo a punto de ser ejecutado pero que finalmente se salvó gracias a esta película. Morris fue tan lejos en la técnica de la entrevista directa que empujó a David Harris, que acompañaba a Adams la noche del asesinato, a realizar algo muy parecido a una confesión.

Es precisamente este último logro lo que convierte a *The Thin Blue Line* en algo memorable e importante. Pero es necesario recordar que el tratamiento altamente selectivo por parte de Morris también deja un buen puñado de preguntas sin responder. La cuestión de los motivos prácticamente no se trata, y las casi abstractas recreaciones del crimen, acompañadas por la que es con toda probabilidad la primera banda sonora efectiva compuesta por Philip Glass, conducen a un montón de especulaciones metafísicas que, a pesar de ser provocativas, tienden a ensombrecer muchas de las cuestiones importantes que se hallan relacionadas con el crimen.

El resultado es conmovedor, incluso a pesar de ser una lección objetiva sobre los peligros de estar influenciado por Werner Herzog; los grandes temas y el estilo de cine negro que tiene la película nos distraen de los hechos del caso, y lo que surgen son dos medias películas, que están reñidas una con otra.

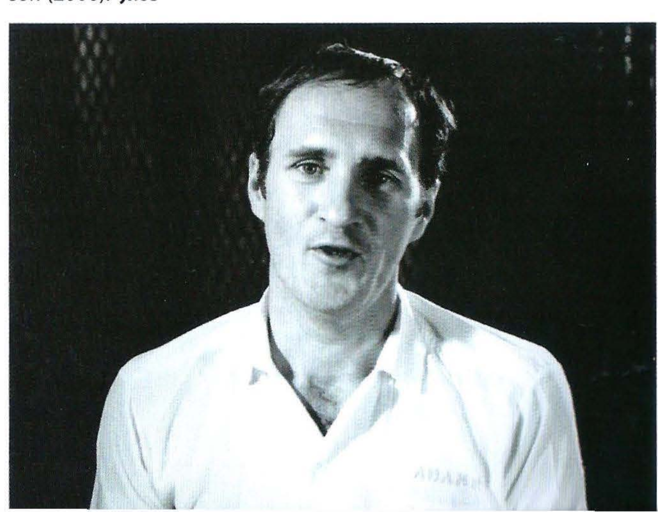
También puede apreciarse el gusto de Errol Morris por la yuxtaposición y el montaje, que dio todo lo que podía dar de sí en su destacable película dirigida en el año 1997 *Fast, Cheap & Out of Control*, en la que consiguió hacer juegos malabares con las continuidades y discontinuidades de los cuatro entrevistados, en apariencia, y en los múltiples logros de sus episodios para la serie de televisión *First Person* (2000). **JRos**

«Le importa un bledo que seas inocente; le importa un bledo que seas culpable. Está hablando... de matarte.»

Randall Adams (interpretándose a sí mismo)

i

A la luz de la evidencia desvelada por esta cinta, David Harris se retractó, y Randall Adams fue liberado de la cárcel.





Japón (Akira, Dragon, Nakamura, Telecom Animation, Tokyo Movie), 124 min, color
Idioma japonés
Producción Shunzo Kato, Yoshimasa Mizuo, Ryohei Suzuki
Guión Katsuhiro Ôtomo, Izô Hashimoto
Fotografía Katsuji Misawa
Música Shoji Yamashiro
Intérpretes Mitsuo Iwata, Nozomu Sasaki, Mami Koyama, Tesshô Genda, Hiroshi Ôtake, Kôichi Kitamura, Michihiro Ikemizu, Yuriko Fuchizaki, Masaaki Ôkura, Tarô Arakawa, Takeshi Kusao, Kazumi Tanaka, Masayuki Katô, Yôsuke Akimoto, Masato Hirano

«La película de dibujos animados más cara del cine japonés, y quizá la más impresionante.»

Richard Harrington,
***The Washington Post*, 1989**

Akira Katsuhiro Ôtomo, 1988

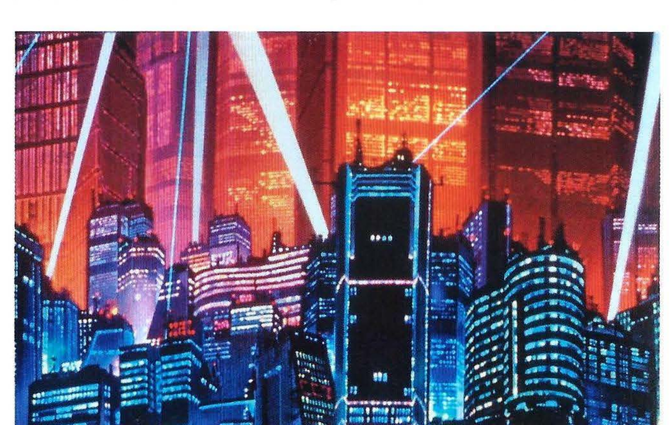
Akira, la obra maestra de la animación de Katsuhiro Ôtomo, es la cúspide de la ciencia ficción apocalíptica japonesa. La trama es engañosamente sencilla: en el caótico futuro de Neo-Tokio (llamada así porque es una reconstrucción del Tokio original, destruido por un misterioso cataclismo a finales del siglo xx), Kaneda, un motorista juvenil que forma parte de una banda, encuentra a un antiguo amigo, Tetsuo, transformado en un telépata asesino con la voluntad y el poder de matar a cientos de personas. A regañadientes, reúne a un grupo de terroristas antigubernamentales y se lanza a la búsqueda del misterioso Akira, un telépata todavía más poderoso que Tetsuo.

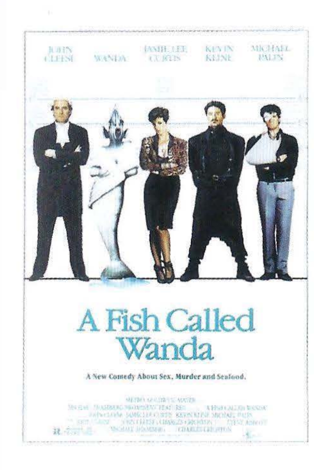
El toque genial de Ôtomo radica en haber unido la idea del Apocalipsis con la rabia de los adolescentes descontentos. Después de todo, para un adolescente, cualquier emoción es apocalíptica. Así que imaginen a un adolescente con unos poderes telequinésicos que crecen exponencialmente con sus emociones, y al adolescente más iracundo y resentido que hayan visto jamás. Piensen, además, en las escenas de devastación más espectaculares que puedan imaginar, y se acercarán a la película. La acción trepidante de *Akira* genera más adrenalina que una carrera a trescientos kilómetros por hora. No es más que la superficie endulzada de la exploración seria de algunas ideas y metáforas que preocupan a la psique japonesa, ya sea el colapso social, el malestar y la continua ambivalencia respecto al poder militar. No es accidental que las fuerzas opuestas en esta historia sean motoristas adolescentes delincuentes, pretendidos revolucionarios, y los militares.

En gran medida, el argumento de *Akira* se alimenta del miedo social a la juventud, a la salvaje, incontrolable y caótica juventud. Tetsuo es el adolescente cabreado en estado de sublimación, con el suficiente poder para lograr dividir su propio cuerpo en una docena, y ahí está la razón por la cual el gobierno y el ejército están aterrorizados por el enigmático Akira, congelado para siempre en una infancia atrofiada. La película habla de una adolescencia capaz de causar una destrucción épica, lo cual reaviva los recuerdos de las bombas atómicas caídas sobre Japón durante la Segunda Guerra Mundial, así como nuestros continuos miedos a la aniquilación. La fascinación que la cultura pop japonesa siente por el Apocalipsis va más allá del mero flirteo para adentrarse en un loco y oscuro erotismo en cuanto es posible, lo cual no es necesariamente sano pero, ciertamente, da como fruto algunas historias excelentes. **AT**

i

El presupuesto para *Akira* fue de casi 10 millones de dólares, un récord para la industria de animación japonesa.





Un pez llamado Wanda Charles Crichton, 1988
A Fish Called Wanda

EE.UU. (MGM, Prominent, Star), 108 min, tecnicolor
Idioma inglés, italiano, ruso
Producción Michael Shamberg
Guión John Cleese, Charles Crichton
Fotografía Alan Hume
Música John Du Prez
Intérpretes John Cleese, Jamie Lee Curtis, Kevin Kline, Michael Palin, Maria Aitken, Tom Georgeson, Patricia Hayes, Geoffrey Palmer, Cynthia Cleese, Mark Elwes, Neville Phillips, Peter Jonfield, Ken Campbell, Al Ashton, Roger Hume
Oscar Kevin Kline (actor de reparto)
Nominaciones al Oscar Charles Crichton (director), John Cleese, Charles Crichton (guión)

«¡Llamarte estúpido sería un insulto para los estúpidos! ¡He conocido ovejas más listas que tú!»

Wanda Gershwitz (Jamie Lee Curtis)

Un británico llamado George (Tom Georgeson), su novia estadounidense Wanda (Jamie Lee Curtis), el amante yanqui de esta, Otto (Kevin Kline), y el tartamudo secuaz inglés de George, Ken (Michael Palin), asaltan juntos una joyería. Desconfiados y poco de fiar, estos delincuentes aficionados traman en secreto traiciones y alianzas internas. Wanda y Otto traicionan a George acusándolo del robo, aunque Ken intercede y esconde la llave del botín en el acuario de su casa.

Cuando George es llevado a juicio y Archie (John Cleese), un abogado frustrado, afronta su defensa, Wanda decide seducir al buen magistrado para descubrir dónde se esconde el botín. Las complicaciones no tardan en surgir, de un modo agresivamente cómico, como los múltiples intentos de Ken de matar a la señora Coady (Patricia Hayes), dueña de tres perros y la única testigo que relaciona a George con el robo. También contribuyen a la comicidad el fingido amaneramiento de Otto para intentar ligarse a Ken, la aburrida vida doméstica de Archie y la aventura sexual de Wanda y Archie, interrumpida una y otra vez por el celoso Otto, así como el episodio final en el aeropuerto, en el que todos los personajes se disponen a volar hacia un prometedor futuro.

El éxito de *Un pez llamado Wanda*, de Charles Crichton, una traviesa comedia de costumbres sobre las poco sutiles diferencias culturales entre ingleses y estadounidenses, radica en el tratamiento de los estereotipos sobre gángsteres.

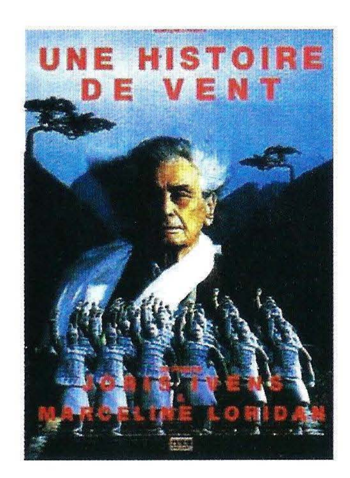
En primer lugar, están los absurdos problemas de comunicación de un hombre tartamudo (Ken); luego, el asesino psicótico (Otto), que es un bobo ultrasensible manipulado por una mujer fatal (Wanda) con una debilidad erótica por las lenguas romances, y por último, el héroe sencillo (Archie), tan solo un hombre apasionado encerrado en sí mismo, aunque también con una tendencia casi patológica a verse inmerso en situaciones desafortunadas.

Risas aparte, *Un pez llamado Wanda* significa la triunfal revalorización de Curtis, antaño reina del grito en películas de terror, como actriz cómica, así como el lanzamiento de la carrera de Kline en los círculos críticos como actor merecedor de premios. Con aparente facilidad, gracias al humor, la película impulsó las carreras de los alumnos de Monty Python John Cleese y Michael Palin y los convirtió en estrellas de Hollywood. **GCQ**

i

El poema que Archie recita en ruso a Wanda es «Molitiva», del poeta ruso Mijaíl Lermontov (1914-1941).





Holanda/GB/Francia/República Federal de Alemania (Air France, Capi, Channel Four, La Sept, NOS, NDR, Stichting, Documentaire, TF1, WDR), 80 min, color
Idioma francés
Guión Joris Ivens, Marceline Loridan Ivens
Fotografía Thierry Arbogast Jacques Loiseleux
Música Michel Portal
Intérpretes Henxiang Han, Joris Ivens, Guilian Liu, Zhuang Liu, Hong Wang

«Loridan dijo que ella e Ivens estaban trabajando en tierra de nadie, entre Lumière y Méliès.»

Caryn James, *The New York Times*, 1989

i

La cinta, la última del director holandés, se estrenó en la 65 edición del Festival de Cine de Venecia, en septiembre de 1988.

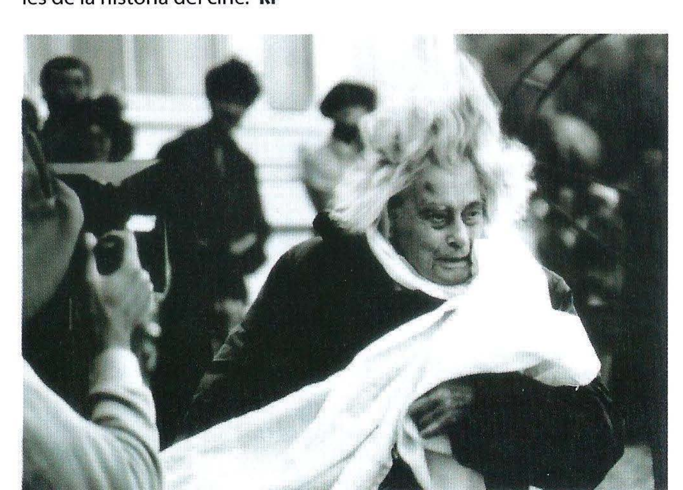
1988

Une histoire de vent Joris Ivens, 1988

Tras un vistazo a la filmografía de Joris Ivens, resulta difícil creer que un solo cineasta haya realizado tantas películas. He aquí un artista que formó parte de los primeros movimientos cinematográficos europeos de vanguardia; que filmó el primer plan quinquenal soviético (*Canto de los héroes*), la Guerra Civil española (*Tierra de España*), y el New Deal estadounidense (*The Power and the Land*); y que hizo una de las primeras películas anticolonialistas (*Indonesia Calling*).

Una vida semejante no está exenta de contradicciones: pocos artistas pueden presumir de haber sido galardonados tanto con el premio Lenin internacional como con el grado de comandante en la Legión de Honor francesa. De ahí que resulte tan apropiado que esta película, *Une histoire de vent*, que sería la última de la carrera de Ivens, codirigida con su esposa y compañera en las lides cinematográficas, Marceline Loridan, sea una de las más elegantes y cautivadoras obras de cine autobiográfico.

Testigo a lo largo de noventa años de sucesos que podrían llenar diez vidas, este «holandés errante» volvió la cámara hacia su objeto de estudio quizá más elusivo: él mismo. Asmático crónico, la película da comienzo con algunas reflexiones referentes al aliento que sustenta su vida y la de todas las cosas, y que se manifiesta en el mundo a través del viento. Al igual que el propio Ivens, el viento no conoce fronteras y vincula a la gente, las culturas y los continentes de un modo natural. Su exploración lleva a Ivens finalmente a China, país protagonista de algunas de sus mejores películas, donde intenta encontrar al Dragón, la representación mítica del viento, con el fin de aprender sus secretos. Pero varios obstáculos salen a su encuentro: algunos miembros del Partido hacen, con muy buenas maneras, todo lo posible para impedirle rodar, y otras veces hay que engatusar a la naturaleza para que colabore con el proyecto de los cineastas. Como no pudieron filmar los magníficos guerreros de terracota de la dinastía Qin, Ivens y Loridan montaron un número propio de musical evocando a una serie de ellos. Entre el documental, la ficción, la mitología, la filosofía y la pura fantasía, Loridan e Ivens crearon con su epitafio una de las mejores películas «libres» jamás filmada, un adecuado tributo a uno de los creadores más originales de la historia del cine. **RP**



Agárralo como puedas David Zucker, 1988
The Naked Gun

EE.UU. (Paramount), 85 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Robert K. Weiss
Guión Jerry Zucker, Jim Abrahams, David Zucker, Pat Proft, basado en la serie de televisión de Jerry Zucker, Jim Abrahams y David Zucker
Fotografía Robert M. Stevens
Música Ira Newborn
Intérpretes Leslie Nielsen, Priscilla Presley, George Kennedy, Ricardo Montalbán, O.J. Simpson, Raye Birk, Susan Beaubian, Nancy Marchand, Jeannette Charles, Ed Williams, Tiny Ron, «Weird Al» Yankovic, Leslie Maier, Winifred Freedman, Joe Grifasi

David Zucker, Jim Abrahams y Jerry Zucker, el equipo responsable del superéxito del año 1980 *Aterriza como puedas*, había presentado al mundo el inepto policía Frank Drebin (Leslie Nielsen) en la serie cómica de televisión *Police Squad* en 1982. Pero no fue hasta seis años después cuando, con este largometraje, una parodia de las películas de policías tradicionales, el Drebin de Nielsen se convirtió en una estrella y propició dos exitosas secuelas.

Al policía que siempre atrapa a los que persigue —habitualmente por pura chiripa— se le asigna un nuevo caso: investigar al criminal Victor Ludwig (Ricardo Montalbán), que planea asesinar a la reina Isabel II durante un partido de béisbol. (¿Acaso esperaban que la trama tuviese sentido?) Junto a él estarán la hermosa Jane (Priscilla Presley, que muestra una hábil vena cómica) y un surtido de tipos raros, entre ellos el capitán de policía Ed Hocken (George Kennedy) y el compañero de Drebin, Nordberg (la antigua figura del fútbol americano O. J. Simpson, seis años antes de su famoso juicio).

Los chistes son muy bobos, las parodias y las bromas visuales se suceden con tal rapidez que cualquier cosa, desde el himno estadounidense hasta clásicos como *Casablanca* (1942), tiene cabida en el tonto y divertidísimo guión de Zucker, Abraham y Zucker. Tonto... en el buen sentido de la palabra. **JB**

Cinema Paradiso Giuseppe Tornatore, 1988
Nuovo cinema paradiso

Italia/Francia (Cristaldifilm, Ariane, RAI, TF1), 155 min, color
Idioma inglés, italiano
Producción Mino Barbera, Franco Cristaldi, Giovanna Romagnoli
Guión Giuseppe Tornatore
Fotografía Blasco Giurato
Música Andrea Morricone, Ennio Morricone
Intérpretes Antonella Attili, Enzo Cannavale, Isa Danieli, Leo Gullotta, Marco Leonardi, Pupella Maggio, Agnese Nano, Leopoldo Trieste, Salvatore Cascio, Tano Cimarosa, Nicola Di Pinto, Roberta Lena, Nino Terzo
Oscar Italia (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Giuseppe Tornatore (gran premio del jurado, junto con *Trop belle pour toi*, nominación a la Palma de Oro)

Con un marcado tono autobiográfico, la segunda película del director italiano Giuseppe Tornatore es una nostálgica evocación de los días de su infancia, pero también de los felices tiempos anteriores a la televisión, cuando la gente acostumbraba a ir al cine. Cuenta la historia de un director de cine que, al oírle decir a su madre «Alfredo ha muerto», empieza a recordar los años cincuenta, cuando él era un niño en un pequeño pueblo siciliano y pasaba la mayor parte del tiempo en el Cinema Paradiso. Allí se hizo amigo del proyeccionista Alfredo (Philippe Noiret en uno de sus mejores papeles), su padre sustituto, quien, tras quedarse ciego a causa de un incendio, siguió haciendo su trabajo con la ayuda del niño. La vida en el pueblo giraba alrededor del cine, un lugar de entretenimiento, pero también de encuentro y conversación.

Los personajes que acuden al Paradiso son encantadores y socarrones, especialmente el sacerdote que asume el rol de censor y corta las escenas «atrevidas». Entre el neorrealismo y la comedia italiana, *Cinema Paradiso* alcanza un excelente equilibrio entre el humor y la nostalgia. Haciéndose eco de *Los cuatrocientos golpes* (1959), de François Truffaut, la imagen de una infancia feliz nutrida de toneladas de películas revela la gratitud de Tornatore hacia los maestros del cine. La película es deliciosa y entrañable, especialmente en lo referente a la relación del niño con el proyeccionista. **D**



Hotaru No Haka Isao Takahata, 1988
(La tumba de las luciérnagas)

Japón (Ghibli), 93 min, tecnicolor
Idioma japonés
Producción Tohru Hara
Guión Isao Takahata, basado en la novela de Akiyuki Nosaka
Música Yoshio Mamiya
Intérpretes Tsutomu Tatsumi, Ayano Shiraishi, Yoshiko Shinohara, Akemi Yamaguchi, Rhoda Chrosite, Amy Jones, J. Robert Spencer, Veronica Taylor

Con una atención al diseño y a la artesanía ausente en la mayoría de las producciones de animación occidentales, muchos animadores japoneses han subvertido la naturaleza de los dibujos animados, tradicionalmente dirigidos al público infantil (al menos así es como se perciben a menudo), para alcanzar logros similares a los de cualquier película de acción de elevado presupuesto. Como demuestra esta película de Takahata, a veces las cintas de animación sobrepasan a las de acción real, pues encuentran una línea narrativa libre, emocionalmente honesta y con una mayor sensación de control artístico en un espacio de dos dimensiones.

Hotaru No Haka, una angustiante y dolorosa historia sobre los horrores de la guerra, habla de dos niños huérfanos japoneses tras el bombardeo de su pueblo durante la Segunda Guerra Mundial. La película, sin embargo, parece más interesada en mostrar a las víctimas silenciosas de la guerra, los niños inocentes dejados de la mano de Dios mientras llueve sobre sus cabezas el fuego del infierno, que en acusar la villanía militar en nombre de la guerra. Curiosamente, *Hotaru No Haka* se estrenó junto a *My Neighbor Totoro*, una película mucho más ligera, lo que hace difícil imaginar a los niños, o a los adultos, viéndola sin sentirse abrumados por la tristeza y la decepción de lo que parece un inevitable conflicto humano. **JKL**

i

El crítico de cine Roger Egbert considera *La tumba de las luciérnagas* como una de las cintas de guerra más intensas jamás realizadas.

Big Penny Marshall, 1988

EE.UU. (Fox, Gracie), 104 min, color
Idioma inglés
Producción James L. Brooks, Robert Greenhut
Guión Gary Ross, Anne Spielberg
Fotografía Barry Sonnenfeld
Música Howard Shore
Intérpretes Tom Hanks, Elizabeth Perkins, Robert Loggia, John Heard, Jared Rushton, David Moscow, Jon Lovitz, Mercedes Ruehl, Josh Clark, Kimberlee M. Davis, Oliver Block, Erika Katz, Allan Wasserman, Mark Ballou, Gary Howard Klar
Nominaciones al Oscar Gary Ross, Anne Spielberg (guión), Tom Hanks (actor)

Cuando al joven Josh (David Moscow) no le dejan subir en una atracción de feria, mete una moneda en una máquina de los deseos y pide ser mayor. A la mañana siguiente, los sueños de Josh, al parecer, se han convertido más o menos en realidad, pues cuando se despierta descubre que tiene el cuerpo de un treintañero (Tom Hanks), sin duda lo bastante alto para las atracciones. El Josh mayor tiene que huir de su casa cuando su madre no lo reconoce (es más, sospecha que es el raptor de su hijo), y se ve sumergido en el mundo adulto con la única ayuda de su inocencia infantil.

Aunque Hanks ganó el Oscar al mejor actor por las dos películas que realizó después (*Philadelphia* y *Forrest Gump*), esta es muy posiblemente su mejor interpretación. Hanks capturó a la perfección los modos y los gestos de un chico preadolescente (Hanks observó a su «otro yo», Moscow, jugando con su compañero de reparto Jared Rushton y le copió), y realizó un estupendo retrato del crecido e inocente Josh y del verosímil encanto que lo lleva a conseguir un puesto de trabajo en una fábrica de juguetes, por supuesto. A pesar de que el final es un tanto sensiblero, la directora Penny Marshall se sirvió de muy pocos elementos y sacó el máximo rendimiento humorístico a su reparto, especialmente a la pareja formada por Hanks y Rushton (el compañero de escuela de Josh), así como a Robert Logia (en el papel del propietario de la fábrica de juguetes) y John Heard (el rival de Josh en la empresa). **JB**

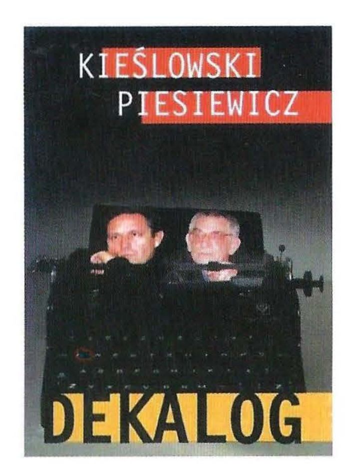
¿Quién engañó a Roger Rabbit?
Who Framed Roger Rabbit
Robert Zemeckis, 1988

EE.UU. (Amblin, Silver Screen, Touchstone), 103 min, color **Idioma** inglés **Producción** Frank Marshall, Robert Watts **Guión** Jeffrey Price, Peter S. Seaman, basado en la novela *Who Censored Roger Rabbit?* de Gary K. Wolf **Fotografía** Dean Cundey **Música** Alan Silvestri **Intérpretes** Bob Hoskins, Christopher Lloyd, Joanna Cassidy, Charles Fleischer, Stubby Kaye, Alan Tilvern, Richard LeParmentier, Lou Hirsch, Betsy Brantley, Joel Silver, Paul Springer, Richard Ridings, Edwin Craig, Lindsay Holiday, Mike Edmonds **Oscar** Charles L. Campbell, Louis L. Edemann (efectos de sonido), Ken Ralston, Richard Williams, Ed Jones, George Gibbs (efectos visuales), Arthur Schmidt (montaje), Richard Williams (premio especial-dirección de animación de los personajes de dibujos animados) **Nominaciones al Oscar** Elliot Scott, Peter Howitt (dirección artística), Dean Cundey (fotografía), Robert Knudson, John Boyd, Don Digirolamo, Tony Dawe (sonido)

Aunque ya se había mezclado la acción real y la animación en la pantalla —el ejemplo más notable fue el baile del ratón Jerry (de la serie de dibujos *Tom y Jerry*) con Gene Kelly en *Levando anclas* (1945)—, el director Robert Zemeckis y el director de animación Richard Williams fundieron sus territorios con gran habilidad en este thriller cómico.

Al brusco y desastrado detective privado Eddie Valiant (Bob Hopkins haciendo de gruñón) no le gustan los «dibus», los personajes de dibujos animados que viven en Dibuliwood, un suburbio de Los Ángeles. Así que no se alegra en absoluto cuando el director de un estudio, Marvin Acme (Stubby Kaye) lo contrata para que controle las actividades de una de sus estrellas, una dibu muy sexy llamada Jessica Rabbit (con la sensual voz de Kathleen Turner). A Eddie todavía le agrada menos su excitable marido, el conejo Roger (con la voz de Charles Fleischer), especialmente cuando la extraña pareja se ve envuelta en una divertidísima serie de asesinatos y chantajes.

Muy bien caracterizada, y con un ingenioso guión firmado por Jeffrey Price y Peter S. Seaman, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* es una comedia de acción muy parecida a los clásicos dibujos animados de la Warner a los que homenajea: de un humor explosivo, deliciosamente surrealista y que se deja ver decenas de veces. **JB**



1988

Polonia (Polish TV), 53 min, color
Idioma polaco
Producción Ryszard Chutkowski
Guión Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Fotografía Wieslaw Zdort
Música Zbigniew Preisner
Intérpretes Henryk Baranowski, Wojciech Klata, Maja Komorowska, Artur Barcis, Maria Gladkowska, Ewa Kania, Aleksandra Kisielewska, Aleksandra Majsiuk, Magda Sroga-Mikolajczyk

«Una obra maestra del cine moderno, esencial para todos aquellos que conciben el cine como una manifestación artística seria.»

Stephen Holden,
***The New York Times*, 2000**

i
Kieslowski fue nombrado miembro del British Film Institute en 1990 por su contribución a la cultura cinematográfica.

Dekalog, Jeden Krzysztof Kieslowski, 1988

El director polaco Krzysztof Kieslowski era un raro cineasta capaz de mezclar política, comedia, religión, tragedia y metafísica en una obra sin parecer pretencioso o tonto. Pero, por desgracia, en 1996, justo cuando estaba empezando a saborear los frutos del éxito internacional, murió inesperadamente a los cincuenta y cuatro años. Sin duda logró en su corta carrera más de lo que la mayoría de directores sueñan conseguir.

Aunque Kieslowski es el responsable de otras obras maestras, como *La doble vida de Verónica* (1991) y la trilogía *Tres colores* (*Azul* [1993], *Blanco* [1994] y *Rojo* [1994]), *Dekalog, Jeden* es posiblemente su trabajo más profundo, multifacético y perfecto. Rodada originalmente para la televisión polaca, esta película es una colección de diez películas cortas de una hora de duración, cada una de las cuales narra una historia basada en uno de los diez mandamientos y ubicadas en el mismo inhóspito complejo de apartamentos de Varsovia.

Algunas de las primeras obras de Kieslowski tratan de manera indirecta la realidad política de la Polonia del momento, pero con *Dekalog, Jeden* el director apunta hacia algo mayor y más universal. La colección se centra en conceptos como el destino, el azar y la fe mediante la intersección de vidas diferentes —hijos, padres, hermanos y extraños— que buscan verter algo de luz en los hilos que los mantienen juntos pero también sobre los sentimientos y las creencias que los conectan con un poder superior.

En uno de los apartamentos, un padre y un hijo discuten acerca del lugar que ocupa Dios en una época dominada por la tecnología. En otro, un doctor reflexiona si es ético mantener a un paciente con vida de manera artificial, dado que tanto su vida como su muerte alterarán para siempre el complicado futuro de la esposa del paciente. Dos hermanos tratan de honrar la memoria de su padre divorciado cuidando de su colección de sellos de incalculable valor. Un terrible asesinato lleva a pensar en la ética de la pena de muerte. Cada apartamento se centra en una situación doméstica aun más intachable, profundos dilemas sin solución, ni buena ni mala, y Kieslowski sigue con precisión los diferentes caminos que toman sus personajes.

A pesar de que cada uno de los segmentos de *Dekalog, Jeden* pueden relacionarse con un mandamiento específico, la conexión rara vez es clara u obvia. Kieslowski parece más interesado en cómo aplicar esas antiguas reglas en un contexto contemporáneo cotidiano que no siempre puede juzgarse de un modo claro. Todos los apartamentos tienen similitudes temáticas, incluso a pesar de las ligeras diferencias estéticas. Al igual que en su posterior trilogía *Tres colores*, los diferentes episodios de *Dekalog, Jeden* a veces comparten los mismos actores, actores cuya presencia ayuda a conectar las dispares (y, sin excepción, conmovedoras) historias.

Junto a su habitual guionista, Krzysztof Piesiewicz, el compositor Zbigniew Preisner (que creó una sedante banda sonora de corte minimalista), y nueve fotógrafos diferentes, Kieslowski consiguió un raro logro: una antología diversa pero unificada que logra acercarse más que la mayoría de películas a lo que significa ser humano. Conmovedora, inteligente y poética, *Dekalog, Jeden* es una verdadera obra de arte instructiva y entretenida. **JKL**



Rain Man Barry Levinson, 1988

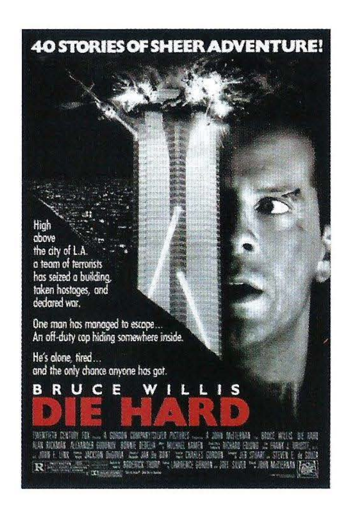
EE.UU. (Mirage, Star II), 133 min, color **Idioma** inglés **Producción** Mark Johnson **Guión** Ronald Bass, Barry Morrow **Fotografía** John Seale **Música** Ian Gillan, Roger Glover, Doc Pomus, Hans Zimmer **Intérpretes** Dustin Hoffman, Tom Cruise, Valeria Golino, Gerald R. Molen, Jack Murdock, Michael D. Roberts, Ralph Seymour, Lucinda Jenney, Bonnie Hunt, Kim Robillard, Beth Grant, Dolan Dougherty, Marshall Dougherty, Patrick Dougherty, John-Michael Dougherty **Oscar** Mark Johnson (mejor película), Barry Levinson (director), Ronald Bass, Barry Morrow (guión), Dustin Hoffman (actor) **Nominaciones al Oscar** Ida Random, Linda DeScenna (dirección artística), John Seale (fotografía), Stu Linder (montaje), Hans Zimmer (banda sonora) **Festival de Berlín** Barry Levinson (Oso de Oro, jurado del *Berliner Morgenpost*)

i

Dustin Hoffman se preparó para su papel trabajando con autistas.

El guión de *Rain Man* pasó por las manos de muchos directores y guionistas antes de que el director Barry Levinson se hiciese cargo del proyecto. Muchos creyeron que la historia de un vendedor de coches de segunda mano que intenta beneficiarse de su hermano autista en un viaje a través del país para poder hacerse con la herencia multimillonaria de este era demasiado difícil de trasladar a la pantalla. Incluso Dustin Hoffman y Tom Cruise parecían preocupados por los resultados cuando a mitad de rodaje les apodaron «dos imbéciles en un coche».

Por fortuna, Levinson no se echó atrás ante la idea de realizar una película sin apenas historia dramática, y se centró en el desarrollo humano. Mientras cruza el país en coche con Raymond (Hoffman), su hermano autista, que no quiere volar, Charlie Babbitt (Cruise) irá comprendiendo poco a poco a esa persona que apenas conoce y, en el proceso, desarrollará un sentido de la decencia del que hasta ese momento carecía. Hoffman retrata el autismo de su personaje sin caer en la sobreactuación de los tics nerviosos. Pero Cruise es quien verdaderamente impresiona, pues con esta película se convirtió en un actor más experimentado y retrató con gran pericia a un hombre superficial que acaba encontrando algo de profundidad en su vida. **JB**



1988

EE.UU. (Fox, Gordon, Silver), 131 min, color **Idioma** inglés, alemán, italiano **Producción** Lawrence Gordon, Joel Silver **Guión** Jeb Stuart, Steven E. de Souza, basado en la novela *Nothing Lasts Forever* de Roderick Thorp **Fotografía** Jan de Bont **Música** Michael Kamen **Intérpretes** Bruce Willis, Bonnie Bedelia, Reginald Veljohnson, Paul Gleason, De'voreaux White, William Atherton, Hart Bochner, James Shigeta, Alan Rickman, Alexander Godunov, Bruno Doyon, Andreas Wisniewski, Clarence Gilyard Jr., Joey Plewa, Lorenzo Caccialanza **Nominaciones al Oscar** Stephen Hunter Flick, Richard Shorr (efectos de sonido), Richard Edlund, Al Di Sarro, Brent Boates, Thaine Morris (efectos visuales), Frank J. Urioste, John F. Link (montaje), Don J. Bassman, Kevin F. Cleary, Richard Overton, Al Overton Jr. (sonido)

«Nueve millones de terroristas en el mundo, y he tenido que matar a uno con los pies más pequeños que mi hermana.»

John McClane (Bruce Willis)

i

La escena en la que McClane cae por el hueco del ascensor es un error: el especialista debería haberse agarrado al respiradero.

La jungla de cristal John McTiernan, 1988

Die Hard

Willis ya había protagonizado una exitosa serie de televisión (*Luz de luna*) y una fallida película (*Cita a ciegas*), y tras el gran éxito de este filme, se convirtió en una de las más cotizadas estrellas de Hollywood.

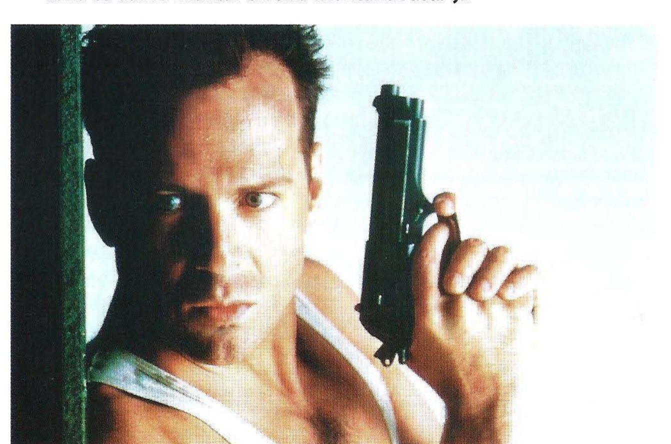
Su encanto de tipo engreído alimenta el personaje de John McClane, un policía de Nueva York que pretende visitar a su ex mujer Holly (Bonnie Bedelia) en su oficina de Los Ángeles, justo el día en que unos despiadados terroristas, liderados por Hans Gruber (Alan Rickman) asaltan el edificio. Mientras los chicos malos retienen a todos los trabajadores —que se han quedado hasta tarde debido a la fiesta de Navidad—, nuestro héroe (en el servicio cuando empieza el asalto) va de un lado para otro por el edificio aún en construcción. Según sus propias palabras, empieza a ser «la mosca en la sopa, la mota en el ojo y el grano en el culo» para los terroristas, que no están seguros de quién les ataca y por qué anda suelto.

John McTiernan —quien ya había dirigido una película de acción con extraterrestre, *Depredador* (Schwarzenegger, de hecho, era la primera opción para interpretar a McClane)— cuenta esta aventura en el rascacielos con un montón de explosiones, luchas y acción sin descanso, mientras el antihéroe (fuma, dice palabrotas y mata sin piedad a los malos) va liquidando a los terroristas tras escuchar una conversación por un walkie-talkie y enterarse de su vil plan.

McTiernan, junto con los guionistas Jeb Stuart y Steve DeSouza, redefinió muy bien las películas de acción del tipo «un hombre contra un ejército». Willis se sale con la suya mediante una inteligente serie de trampas y «compensaciones» (cuando McClane se quita los zapatos y los calcetines al principio de la película para aliviar el jet lag, adivinamos que los pies desnudos serán más adelante un elemento importante), mientras su camiseta se ensucia por momentos. Su único colega es un policía patoso (Reginald Veljohnson) que se comunica con él por radio, ya que el resto de oficiales de policía y de agentes federales son demasiado estúpidos o demasiado ligeros a la hora de disparar para darse cuenta de lo que realmente está pasando.

Soberbiamente interpretado por Willis como un tipo al que le gustaría estar en otro lugar, McClane es un héroe de los años noventa, que repitió su muletilla «yipee-kiyay, hijo de puta» en dos secuelas.

Verla es como montar en una montaña rusa. **JB**



Las amistades peligrosas Stephen Frears, 1988
Dangerous Liaisons

EE.UU./GB (Lorimar, NFH, Warner Bros.), 119 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Norma Heyman, Hank Moonjean
Guión Christopher Hampton, basado en la novela de Choderlos de Laclos y la obra de Christopher Hampton
Fotografía Philippe Rousselot
Música George Fenton
Intérpretes Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swoosie Kurtz, Keanu Reeves, Mildred Natwick, Uma Thurman, Peter Capaldi, Joe Sheridan, Valerie Gogan, Laura Benson, Joanna Pavlis, Nicholas Hawtrey, Paulo Abel Do Nascimento, François Lalande
Oscar Norma Heyman, Hank Moonjean (mejor película), Christopher Hampton (guión), Stuart Craig, Gérard James (dirección artística), James Acheson (vestuario)
Nominaciones al Oscar Glenn Close (actriz), Michelle Pfeiffer (actriz de reparto), George Fenton (banda sonora)

Christopher Hampton adaptó su aclamada obra teatral *Les liaisons dangereuses* (basada a su vez en la novela de Choderlos de Laclos) para crear *Las amistades peligrosas*, este suntuoso y decadente drama de intrigas sexuales en la Francia del siglo XVIII, llevado a la gran pantalla por el director Stephen Frears.

Glenn Close acapara el protagonismo en el papel de la viciosa y competitiva marquesa de Merteuil, cuyo máximo placer en su aburrida y despreocupada vida es conspirar con el igualmente cínico vizconde de Valmont (John Malkovich). Su última apuesta concierne a la virginal Cécile (Uma Thurman) y a la pura madame de Tourvel (Michelle Pfeifer), pero los intentos de Valmont por arruinar la vida de ambas se complican cuando se enamora de la confiada madame.

Frears se adentra en los tocadores y los vestidores de la más acomodada aristocracia, todos ellos teñidos de elegancia y maledicencia a partes iguales. Close habla con lengua viperina, Malkovich es seductor e intrigante, y el reparto lo redondea la presencia de Keanu Reeves (conocido por otros papeles más modernos), que interpreta al *chevalier* Danceny, otro desgraciado atrapado en las maquinaciones de Valmont. *Las amistades peligrosas* no solo es una atractiva mirada a la lujuria, la traición y la culpa, sino también una película montada con gran habilidad y bellamente fotografiada. **JB**

Inseparables/Mortalmente parecidos
Dead Ringers
David Cronenberg, 1988

Canadá (Morgan Creek) 115m color
Producción Marc Boyman, David Cronenberg
Guión David Cronenberg, Norman Snider
Fotografía Peter Suschitzky
Música Howard Shore
Intérpretes Jeremy Irons, Geneviève Bujold, Heidi von Palleske, Barbara Gordon, Shirley Douglas, Stephen Lack, Nick Nichols, Lynne Cormack, Damir Andrei, Miriam Newhouse

Inseparables es una de las películas más elegantes y mesuradas de David Cronenberg. En ella se explora el eterno tema de la penetración corporal, no a través del horror visceral de sus primeras cintas, sino mediante el recurso clínico a la ginecología. Jeremy Irons interpreta a dos ginecólogos gemelos, Elliot y Beverly Mantle, que regentan una clínica de fertilidad en Toronto. Elliot, extrovertido y seguro de sí mismo, seduce a sus pacientes y, cuando se cansa de ellas, se las pasa a su tímido e inseguro hermano. Las mujeres nunca captan la diferencia. Pero cuando Claire Niveau (Geneviève Bujold), una actriz hedonista y yonqui, entra en sus vidas, su perversa dependencia simbiótica empieza a hacer aguas.

Basada en un caso real, Cronenberg crea un frágil mundo interior de vulnerabilidad emocional y psicológica, estructurado de un modo parecido al de un acuario: el mundo exterior se mantiene precariamente a raya, y la desintegración amenaza más a la mente que al cuerpo. La peculiaridad física de Claire presagia el trastorno a tres bandas que destruirá la relación entre los gemelos, y de paso sus vidas.

Con la ayuda de las técnicas de división de pantalla, Irons ofrece una magistral doble interpretación, dejando claro gracias a las sutiles impostaciones de la postura, del gesto y de la voz, cuál de los dos gemelos aparece en pantalla. Una cinta perturbadora. **PK**

RoboCop Paul Verhoeven, 1988

EE.UU. (Orion Pictures) 102 min, color
Producción Louis D. Lighton
Guión Edward Neumeier, Michael Miner
Fotografía Charles Lang
Música Ernst Toch
Intérpretes Peter Weller, Nancy Allen, Dan O'Herlihy, Ronny Cox, Kurtwood Smith, Miguel Ferrer, Robert DoQui, Ray Wise, Felton Perry, Paul McCrane, Jesse Goins
Oscar Stephen Hunter Flick, John Pospil (efectos de sonido)
Nominaciones al Oscar Frank J. Urioste (montaje), Michael J. Kohut, Carlos Delarios, Aaron Rochin, Robert Wald (sonido)

Hollywood puede ser un lugar lleno de cinismo, pero rara vez se deja traslucir en sus películas. Ello hace aún más sorprendente que un estudio ponga un abultado presupuesto en manos de un cineasta holandés conocido en su propio país por cintas que recrean el sexo, la violencia y la depravación. Quizá reconocieron la brillantez del guión y que ningún director de Hollywood podría hacerle justicia.

El crimen ha puesto de rodillas a la América del futuro. En Detroit, Omni Consumer Products, propietaria del Departamento de Policía, presenta su última arma: un ser medio hombre, medio robot, entrenado en todos los aspectos del sistema judicial. No obstante, la corrupción existente a ambos lados de la ley deja solo al nuevo defensor de la justicia en su batalla por defender la ciudad.

El punto fuerte de *RoboCop* estriba en su capacidad de subversión: el filme es una de las mejores sátiras sobre la cultura occidental que Hollywood haya producido en la década de 1980. Intercalados en las secuencias de acción aparecen una serie de cortes publicitarios que cuestionan los valores de una sociedad obsesionada por el consumo. Todos ellos, desde las cremas solares susceptibles de provocar cáncer hasta un sistema de seguridad en el vehículo que electrocuta al ladrón, pasando por un juego nuclear para toda la familia, son en realidad una exageración. Pero la difusa línea que separa la corrupción corporativa de la actividad puramente criminal es de lo más convincente. **IHS**

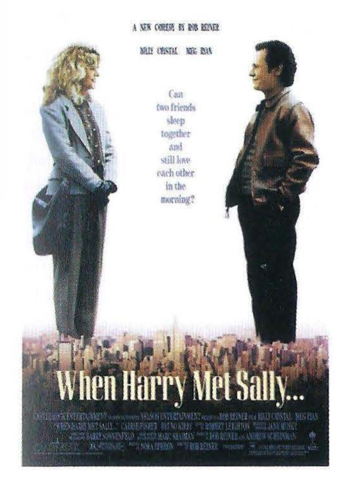
Voces distantes Terence Davies, 1988
Distant Voices, Still Lives

GB 84 min
Producción Colin MacCabe, Jennifer Howarth
Guión Terence Davies
Fotografía William Diver y Patrick Duval
Música varios
Intérpretes Freda Dowie, Pete Postlethwaite, Angela Walsh, Lorraine Ashbourne, Dean Williams
Festival de Cannes premio internacional de la crítica

Voces distantes (1988) sigue siendo la obra maestra de Terence Davies, y una de las películas más bellas jamás producidas en Reino Unido. Una inconfundible mezcla de estilo y contenido que combina las preocupaciones sociales de gran parte del cine británico con las inquietudes existenciales más frecuentemente asociadas al cine europeo.

La película, de carácter autobiográfico, examina la vida de una familia de clase trabajadora en Liverpool, haciendo coincidir la boda de la hija mayor, el bautizo del niño de la hija menor, y el alistamiento en las fuerzas armadas del hijo. Al frente de la familia aparece un padre sádico de puño fácil (Pete Postlethwaite), y una sufridora y amantísima madre (Freda Dowie).

Desplegada a base de viñetas meticulosamente construidas, y narrada desde la perspectiva de los diferentes miembros de la misma familia, *Voces distantes* es de una gran riqueza poética, emotiva e interpretativa. Una obra conmovedora en la que el suplicio y el sufrimiento se yuxtaponen de forma brillante a los pasajes de mayor felicidad y espíritu comunitario, una cinta en la que Davies demostró su habilidad para escribir increíbles perfiles femeninos. El Liverpool de la década de 1940 queda bellamente plasmado con una paleta que cubre determinadas escenas con una pátina de preciosismo artesanal. La estética visual del director es tanto más impresionante si consideramos lo exiguo del presupuesto. **JWo**



EE.UU. (Castle Rock, Columbia, Nelson), 96 min, color
Idioma inglés
Producción Rob Reiner, Andrew Scheinman
Guión Nora Ephron
Fotografía Barry Sonnenfeld
Música Marc Shaiman
Intérpretes Billy Crystal, Meg Ryan, Carrie Fisher, Bruno Kirby, Steven Ford, Lisa Jane Persky, Michelle Nicastro, Gretchen Palmer, Robert Alan Beuth, David Burdick, Joe Viviani, Harley Jane Kozak, Joseph Hunt, Kevin Rooney, Franc Luz
Nominaciones al Oscar Nora Ephron (guión)

«Puedes ser la primera mujer atractiva con la que no haya querido acostarme en toda mi vida.»

Harry Burns (Billy Crystal)

i

La famosa escena del orgasmo fue rodada en un restaurante auténtico, Katz Deli, en E. Houston Street, Nueva York.

Cuando Harry encontró a Sally Rob Reiner, 1989
When Harry Met Sally

Cuando Harry encontró a Sally es la prueba evidente, por si fuese necesario demostrarlo, de que con los ingredientes adecuados —un hábil director de comedias (Rob Reiner), un gran guión (Nora Ephron) y un brillante reparto (Billy Cristal, Meg Ryan)— se puede realizar una película de entretenimiento casi perfecta.

En un viaje en coche desde Chicago hasta Nueva York, el listillo Harry (Cristal) confiesa a la remilgada Sally (Ryan) que nunca serán amigos ya que, según su retorcida lógica, «los hombres y las mujeres no pueden ser amigos porque el sexo siempre se involucra en la relación». Al finalizar el viaje, la pareja escoge caminos divergentes, aunque sus vidas vuelven a cruzarse años después en un aeropuerto, justo cuando ella acaba de romper con su pareja y él se ha divorciado de su mujer. Obviamente, terminan por hacerse amigos, y resulta inevitable que se conviertan en algo más antes del final de la película... pero esa es solo la mitad de la historia.

Una comedia romántica que rinde homenajea a filmes de Woody Allen como *Annie Hall* (1977) al tiempo que actualiza sus temas gracias a los ingeniosos diálogos de Ephron, que retratan con agudeza las relaciones modernas entre hombres y mujeres. Harry descubre los inconvenientes de citarse con una mujer más joven al preguntarle dónde estaba cuando dispararon a Kennedy y recibir por respuesta: «¿Han disparado a Ted Kennedy?». Con el trasfondo de la más cinematográfica de las ciudades, Nueva York, una tras otra las escenas se convierten en imágenes clásicas y desarrollan inolvidables diálogos: Sally finge un orgasmo en un restaurante y una mujer sentada en una mesa cercana le dice al camarero: «Tomaré lo mismo que ella» (la mujer es la madre de Reiner). La sesión de karaoke en la tienda, cuando Harry se topa con su ex mujer, está interpretada de un modo magistral por los dos actores protagonistas, pero cabe destacar también a Bruno Kirby como el amigo de Harry, y Carrie Fisher como la amiga de Sally.

Un triunfo para todos los que participaron en ella —Nora Ephron no ha escrito otro guión como este—, la película convirtió a Ryan en una cotizada estrella, y a Harry Connick, hijo, que canta temas muy conocidos de los años treinta y cuarenta (incluido «It Had To Be You») en la banda sonora, en un auténtico artista. **JB**





EE.UU. (Rank, Orion), 107 min, color
Idioma inglés
Producción Robert Greenhut
Guión Woody Allen
Fotografía Sven Nykvist
Música adaptada Bach, Schubert
Intérpretes Bill Bernstein, Martin Landau, Claire Bloom, Stephanie Roth, Gregg Edelman, George J. Manos, Anjelica Huston, Woody Allen, Jenny Nichols, Joanna Gleason, Alan Alda, Sam Waterston, Zina Jasper, Dolores Sutton, Joel Fogel.
Nominaciones al Oscar Woody Allen (director), Woody Allen (guión), Martin Landau (actor de reparto)

«Delitos y faltas *es un thriller sobre las negras noches del alma.*»

Roger Ebert,
***Chicago Sun-Times*, 1989**

Delitos y faltas Woody Allen, 1989

Crimes and Misdemeanors

Woody Allen, en su vertiente más encantadoramente filosófica (tras sus dos oscuros dramas, ambos merecedores de una fría acogida, *September* y *Otra mujer*), se enfrenta aquí a la vida, la muerte, la verdad, Dios y todos los temas tratados por Dostoievski en *Delitos y faltas*. Un maravilloso reparto desarrolla esta trama construida como las cajas chinas, o una novela dentro de una película, acerca de una serie de encuentros en el Upper East Side neoyorquino. El colaborador habitual de Ingmar Bergman, Sven Nykvist, hace una bella fotografía, y Allen usa la música de Schubert y Bach, así como las melodías de jazz y swing que asociamos automáticamente a sus películas, de forma estremecedora.

Dos historias en apariencia muy diferentes, acaban por encajar en el último momento. Judah Rosenthal, un respetado y reconocido cirujano ocular (un brillante Martin Landau), es un marido adúltero desesperado por librarse de su rencorosa amante Dolores (Anjelica Huston), pues ella ha empezado a amenazarlo con desmontar su bien ordenada, confortable e hipócrita vida. Mientras tanto, el director de documentales Cliff Stern (Allen) intenta conquistar a Halley (Mia Farrow), sin éxito debido a su insufrible cuñado, Lester (estupendo Alan Alda), un tipo con encanto que hace comedias de enredo para televisión y que es el protagonista del documental que está rodando Cliff. Judah tiene que enfrentarse a las grandes preguntas cuando su sombrío hermano (Jerry Orbach) le propone encargarse de Dolores... o sea, matarla. Alrededor de ese dilema se teje una red de familiares, amigos y conocidos que sufren, aman, luchan y sueltan frases inmortales («La última vez que estuve dentro de una mujer fue cuando visité la Estatua de la Libertad»).

Allen, en uno de sus habituales papeles de intelectual existencialista angustiado, pronuncia la mejor de esas citas de agridulce comicidad: «Él quiere producir algo mío», dice Farrow. «Sí —replica Woody—, ¡tu primer hijo!» La película es un inusual drama trágico profundo y realista, a la vez que una comedia de costumbres mezclada con una sofisticada y ambiciosa reflexión sobre los valores, la moralidad y la ley. Allen despliega dolor, profundidad y humor con su inimitable estilo, y trata el bien y el mal, la culpa y el castigo, las películas y la realidad, pero también las espectaculares fiestas, con ingenio y agudeza. *Delitos y faltas* es una película compleja, adulta, oscura y deliciosa, y está sin duda entre los mejores trabajos de Allen. **AE**

i

Allen escribió el guión porque sentía que había sido «demasiado simpático» con los personajes de *Hannah y sus hermanas* (1986).



Batman Tim Burton, 1989

EE.UU./GB (PolyGram, Warner Bros.), 126 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Peter Guber, Jon Peters
Guión Sam Hamm, Warren Skaaren, Bob Kane
Fotografía Roger Pratt
Música Danny Elfman, Prince
Intérpretes Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl, Pat Hingle, Billy Dee Williams, Michael Gough, Jack Palance, Jerry Hall, Tracey Walter, Lee Wallace, William Hootkins, Richard Strange, Carl Chase, Mac McDonald
Oscar Anton Furst, Peter Young (dirección artística)

En esta exitosa versión del cómic clásico de Bob Kane, el director Tim Burton imaginó al superhéroe Batman (que había aparecido en la pantalla por última vez en la ingenua serie de televisión de los años sesenta) como un personaje oscuro y conflictivo.

Michael Keaton interpreta al torturado Bruce Wayne, un hombre siniestro que, de niño, presenció el asesinato de sus padres en un callejón oscuro. Ahora es un empresario multimillonario durante el día, y por las noches se pone una capa, una máscara y unas botas de caña alta, se transforma en Batman y arregla los entuertos de la inhóspita y gótica Gotham City. ¿Pero se trata de un superhéroe o de un enloquecido vigía? La periodista fotográfica Vicki Vale (Kim Basinger) y el reportero Alex Knox (Robert Wuhl) son solo dos de las muchas personas interesadas en descubrir la identidad secreta de Batman y sacar a la luz la verdad.

A pesar de que Burton aporta profundidad, oscuridad e incluso un toque de romance (en forma de Vicki) a su cruzado enmascarado, el villano, Joker, interpretado por un Jack Nicholson a sus anchas, prácticamente le roba la película al héroe. Resplandeciente con su traje color púrpura y maquillado como un payaso, bailando las canciones de Prince que se suceden en la banda sonora, sin duda se trata del chico malo más estupendo que ha dado la gran pantalla en mucho tiempo. **JB**

Campo de sueños Phil Alden Robinson, 1989
Field of Dreams

EE.UU. (Gordon Company, Universal Pictures), 107 min, color
Producción Brian E. Frankish, Charles Gordon, Lawrence Gordon, Lloyd Levin
Guión W.P. Kinsella (escritor), Phil Alden Robinson (guionista)
Fotografía John Lindley
Música James Horner
Intérpretes Kevin Costner, Amy Madigan, Gaby Hoffmann, Ray Liotta, Timothy Busfield, James Earl Jones, Burt Lancaster, Frank Whaley, Dwier Brown

Con el mantra «si lo construyes, vendrán» resonando en su cabeza, el granjero de Iowa Kevin Costner se guía por las voces que surgen de sus campos de maíz, y, enfrentándose a los que le rodean, se sumerge en sus cultivos para construir un campo de béisbol. La aparición del legendario bateador *Shoeless* Joe Jackson (Ray Liotta) se convierte en catalizador para el viaje de Ray en busca de nuevos jugadores del lejano pasado, aunque su misión es una simple tapadera para algo más profundo en el mítico drama familiar de Phil Alden Robinson.

Kevin Costner encarna en su Ray Kinsella al americano típico del Medio Oeste, una versión más domesticada del obseso por los deportes protagonizado por él mismo en *Los búfalos de Durham* (1988) y de otros personajes relacionados con el deporte en cintas como *Tin Cup* (1996) y *Entre el amor y el juego* (1999). Pero *Campo de sueños* va más allá de la obsesión americana por el deporte: señala el inicio de la crisis de la era de la masculinidad para los machos alfa de Hollywood.

En contraste con los cuerpos esculturales de Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger, el alma nostálgica de Ray añora una época en que la superioridad patriarcal era prácticamente infalible, definiendo así la búsqueda de una nueva identidad masculina en la era post-reaganiana. No es un mero viaje de autodescubrimiento, sino la búsqueda de un lugar propio en la revolución sexual de la América de finales del siglo XX. El drama resultante capta a la perfección el período que vio la entrada de América en una nueva era, en la que las antiguas ideologías empezaban a desmoronarse. **JT**

Tiempos de gloria Edward Zwick, 1989
Glory

EE.UU. (TriStar), 122 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Freddie Fields
Guión Kevin Jarre, basado en las cartas de Robert Gould Shaw, y en los libros *Lay This Laurel* de Lincoln Kirstein, y *One Gallant Rush* de Peter Burchard
Fotografía Freddie Francis
Música James Horner
Intérpretes Matthew Broderick, Denzel Washington, Cary Elwes, Morgan Freeman, Jihmi Kennedy, Andre Braugher, John Finn, Donovan Leitch, JD Cullum, Alan North, Bob Gunton, Cliff De Young, Christian Baskous
Oscar Denzel Washington (actor de reparto), Freddie Francis (fotografía), Donald O. Mitchell, Gregg Rudloff, Elliot Tyson, Russell Williams (sonido)
Nominaciones al Oscar Norman Garwood, Garrett Lewis (dirección artística), Steven Rosenblum (montaje)

A rebufo del florecimiento de los Derechos Civiles Americanos, se puso de moda rescatar ciertas historias poco conocidas sometidas a los estragos del tiempo. *Tiempos de gloria*, de Edward Zwick, es uno de esos ejercicios que intentaban reescribir la inmaculada pizarra de la memoria.

La película se inicia con el campo de batalla de la guerra de Secesión estadounidense, donde el antiguo esclavo John Rawlins (Morgan Freeman) trabaja como enterrador de soldados muertos. El coronel Robert Shaw (Matthew Broderick), un blanco liberal de sangre azul, ocupa el mando de la primera compañía del ejército de la Unión formada por negros voluntarios. A su cargo está la razón de ser de la guerra, esclavos y negros libres, cada uno de ellos transformado en una élite luchadora enviada finalmente a la muerte para asaltar un fuerte.

Notable por ser una inspiradora historia alternativa, *Tiempos de gloria* destaca en primer lugar por haber reunido a un grupo de sobresalientes actores jóvenes negros. El más destacado de ellos fue Denzel Washington, que ganó su primer Oscar por el papel del soldado Trip. Otros fueron Jihmi Kennedy y Andre Braugher. Sin embargo, el signo del tiempo en que se hizo la película seguramente radica en que el filme elogia los sacrificios realizados en beneficio de la armonía racial como bálsamo para las tensiones raciales del presente.

Tiempos de gloria es un filme sentimental y con un objetivo equivocado. Pero es un antídoto para el cinismo contemporáneo, con una heroica historia real y una lograda banda sonora de James Horner. **GC-Q**

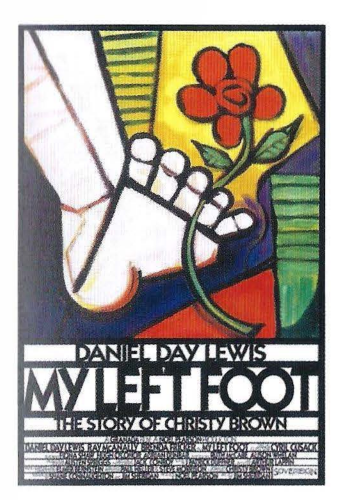
El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante Peter Greenaway, 1989
The Cook, the Thief, his Wife & her Lover

Francia/Holanda/GB (Allarts, Elsevira, Erato, Erbograph, Films, Vendex), 124 min, color
Idioma inglés
Producción Kees Kasander
Guión Peter Greenaway
Fotografía Sacha Vierny
Música Michael Nyman
Intérpretes Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren, Alan Howard, Tim Roth, Ciarán Hinds, Gary Olsen, Ewan Stewart, Roger Ashton-Griffiths, Ron Cook, Liz Smith, Emer Gillespie, Janet Henfrey, Arnie Breeveld, Tony Alleff

Peter Greenaway llevó su descontento con la política conservadora hasta el extremo de realizar *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* como decadente respuesta a la Gran Bretaña de Margaret Thatcher. Michael Gambon interpreta a Albert Spica, el monstruoso, aborrecible y zafio ladrón del título, que tiene su corte en un restaurante de moda londinense, donde da buena cuenta de desagradables banquetes rodeado de una serie de sicofantes y lacayos. Ignorada por completo, su mujer, Georgina (Helen Mirren), inicia un apasionado romance con un tranquilo mecenas (Alan Howard), ayudada por el servicial chef. Ocupado en dominar y humillar a los que lo rodean, Gambon en un principio no se da cuenta de los sentimientos de su mujer, pero cuando descubre su adulterio trama una venganza caníbal.

Greenaway dirige la película como un tapiz, y muestra todo tipo de formas de depravación mientras va de la cocina al comedor buscando un resto de bondad en medio de todo ese salvajismo. *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* hierve de rabia y desagrado, en su mayoría dirigido hacia las clases altas, cuyo despilfarro y barbarismo es retratado no solo como una plaga social sino como una evidente afrenta al buen gusto. **JKL**

Mi pie izquierdo Jim Sheridan, 1989
My Left Food



Irlanda/GB (Ferndale, Granada, RTE), 98 min, tecnicolor **Idioma** inglés **Producción** Noel Pearson **Guión** Shane Connaughton, Jim Sheridan, basado en el libro de Christy Brown **Fotografía** Jack Conroy **Música** Elmer Bernstein **Intérpretes** Daniel Day-Lewis, Brenda Fricker, Alison Whelan, Kirsten Sheridan, Declan Croghan, Eanna MacLiam, Marie Conmee, Cyril Cusack, Phelim Drew, Ruth McCabe, Fiona Shaw, Ray McAnally, Patrick Laffan, Derry Power, Hugh O'Conor **Oscar** Daniel Day-Lewis (actor), Brenda Fricker (actriz de reparto) **Nominaciones al Oscar** Noel Pearson (mejor película), Jim Sheridan (director), Shane Connaughton (guión)

«Mi pie izquierdo, *de Jim Sheridan, debe ser la película más apasionadamente empática de todas las que han tratado el tema de la minusvalía.*»

Hal Hinson, *The Washington Post*, 1989

i

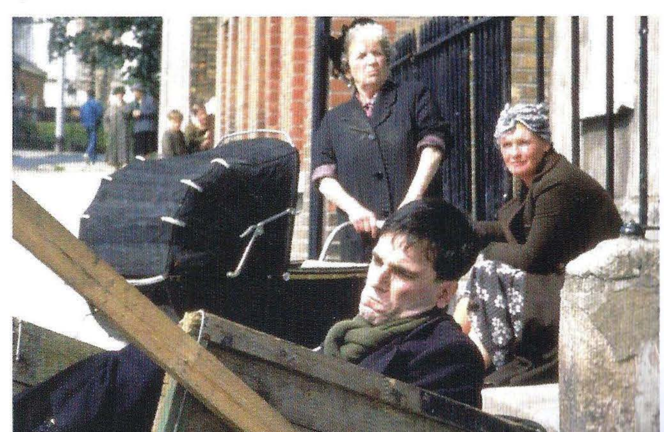
Daniel Day-Lewis, como Christy Brown, ganó inesperadamente un Oscar que nadie habría podido negarle.

Pese a tener todos los números para convertirse en un drama sensiblero y depresivo, *Mi pie izquierdo* es una sorprendente, entretenida, terrestre, divertida e inspiradora celebración de la figura del irlandés Christy Brown, que nació aprisionado en un cuerpo deformado por la parálisis cerebral pero que acabó mereciendo respeto y reconocimiento como artista y escritor. La idea de un hombre discapacitado con un sorprendente don intelectual establece un claro paralelismo con la historia de ficción de *Rain Man*, y *Mi pie izquierdo* está, por lo menos, a la altura de dicha película en todos los sentidos y en particular respecto a las interpretaciones de los papeles principales.

Lewis está impresionante en su papel, opuesto al afectado esteta de *Una habitación con vistas* (1986), o al homosexual oportunista de *Mi hermosa lavandería* (1985). Brenda Fricker está radiante como la devota y cuidadosa madre de Christy. Ray McAnally, que desgraciadamente murió antes de que se estrenase la película, hizo su última interpretación como el impredecible y alcohólico padre de Christy. Y el joven Hugh O'Connor hace el papel del chico al que Christy transmite la pesadillesca frustración que supone ser una persona brillante cuando todos piensan que eres estúpido y tener que luchar para comunicarse con su familia.

El debutante director Jim Sheridan y la coautora del guión Shane Connaughton no se centran la tragedia y la ira de la vida de Christy, un paralítico tratado con condescendencia o humillado a pesar de sus habilidades. Bien al contrario, reflejan la superación humana y el sobrecogedor sentido del milagro de la vida, así como el destacable ánimo de Christy. Todo ello surcado por la cualidad mágica de los pequeños acontecimientos, como la fascinación de Christy cuando sus hermanos y hermanas lo llevan a cuestas por las calles durante la fiesta de Halloween.

El famoso pie izquierdo, lo único que Christy podía controlar, protagoniza continuos chistes y episodios dramáticos. Day-Lewis recibió por fin un Oscar que le habían negado muchas veces. Consiguió transmitir las dificultades físicas de un cuerpo rígido y contrahecho, de discurso mermado, y representar a un hombre a quien la inteligencia aportó muy poco consuelo, pero cuyo humor, lujuria y pasión iluminaron lo que, de otro modo, habría sido un infierno. **AE**





Die xue shaung xiong John Woo, 1989
(Los asesinos)

A pesar de que el director John Woo, el productor Tsui Hark y la estrella Chow Yun-Fat habían trabajado juntos con anterioridad —en particular en el drama de gángsteres de 1986 *Un mañana mejor*—, y cada uno de ellos tenía ya un bagaje considerable, fue el éxito internacional de esta película lo que dio al cine de acción de Hong Kong una categoría propia. La mayoría de las mentes creativas de Hollywood pasaban por altibajos, en tanto que algunos cineastas occidentales, como Robert Rodríguez o Quentin Tarantino, empezaban a filtrar elementos del estilo asiático —el popular gesto del personaje tumbado de espaldas con las pistolas en las dos manos era uno de los favoritos de Chow Yun-Fat, a menudo imitado— para avivar sus películas de acción.

Die xue shaung xiong es un melodrama de acción sobre un asesino a sueldo sentimental y con principios (Chow) que intenta ganar dinero con una serie de asesinatos para pagar la operación que necesita una cantante (Sally Yeh), ciega debido a uno de sus asesinatos. Mientras, un duro policía (Danny Lee) aprende a respetar al asesino para poder seguirle los pasos y, finalmente, verse las caras en una espantoso duelo final. Esta sanguinaria película, con más cadáveres que *Desafío total* y *La jungla de cristal 2* juntas —resulta irónico que la trama gire en torno a la falta de donantes de córnea en Hong Kong—, es una alucinada mezcla de culebrón, acrobacias y humor malicioso.

Los tiroteos propios del cómic y la violencia de la acción se mezclan con una tensión emocional a la altura de Douglas Sirk, pero la auténtica historia de amor no es el típico triángulo entre el policía, el asesino y la víctima ciega, sino la relación seudohomosexual entre los dos protagonistas masculinos.

El título se podría traducir como «Derramamiento de sangre de dos héroes», lo cual refleja el carácter de la película con precisión y hace hincapié en la relación entre los dos personajes principales. La película finaliza con una escena que determina la personalidad como cineasta de Woo: un tiroteo en una capilla en la que las velas, las balas y los cuerpos vuelan por la pantalla como si de palomas se tratase (a veces en una arrebatadora imagen a cámara lenta) y un *crescendo* de música litúrgica, mientras la sangre tiñe las radiantes ropas blancas y las lágrimas fluyen con tanta facilidad como la sangre. **KN**

1989

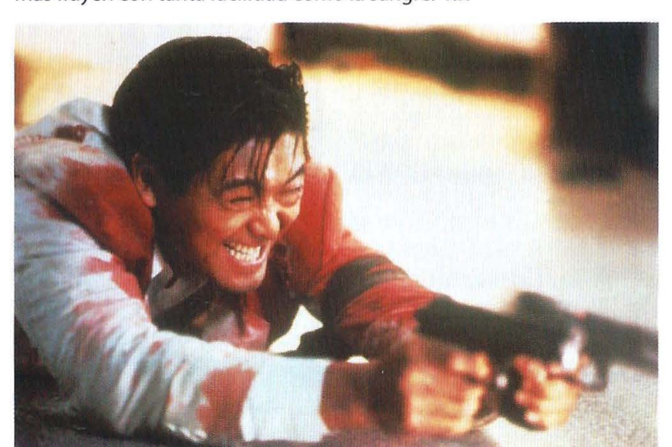
Hong Kong (Film Workshop, Golden Princess, Magnum), 111 min, color
Idioma cantonés, japonés
Producción Tsui Hark
Guión John Woo
Fotografía Peter Pau, Wing-Hung Wong
Música Lowell Lowe
Intérpretes Chow Yun-Fat, Danny Lee, Sally Yeh, Kong Chu, Kenneth Tsang, Fui-On Shing, Wing-Cho Yip, Fan Wei Yee, Barry Wong, Parkman Wong, Siu-Hung Ng, Sing Yeung, Siu Hung Ngan, Kwong Leung Wong

«El mayor don de este director es su talento para la acción más apocalíptica y anfetamínica.»

Hal Hinson, *The Washington Post*, 1991

i

Todas las secuencias de acción fueron improvisadas en el plató con los actores, los especialistas y su director.



Drugstore Cowboy Gus Van Sant, 1989

EE.UU. (Avenue), 100 min, color
Idioma inglés
Producción Karen Murphy, Nick Wechsler
Guión Gus Van Sant, Daniel Yost, basado en la novela de James Fogle
Fotografía Robert D. Yeoman
Música Elliot Goldenthal
Intérpretes Matt Dillon, Kelly Lynch, James LeGros, Heather Graham, Eric Hull, Max Perlich, James Remar, John Kelly, Grace Zabriskie, George Catalano, Janet Baumhover, Ted D'Arms, Neal Thomas, Stephen Rutledge, Beah Richards
Festival de Berlín Gus Van Sant (premio CICAE-fórum de nuevo cine)

Drugstore Cowboy es un divertido y conmovedor relato sobre la adicción. La película narra la historia de una banda de yonquis liderados por Bob (Matt Dillon) que mantienen sus hábitos robando en farmacias de Portland (Oregón). El director muestra los pequeños delitos y las monótonas vidas de los adictos sin juzgarlos moralmente ni realizar comentario alguno. Pero la frágil naturaleza de las relaciones dentro de la banda, y en particular el amor maldito entre Bob y su mujer Dianne (Kelly Lynch), están tan bien retratadas como brillantemente interpretadas.

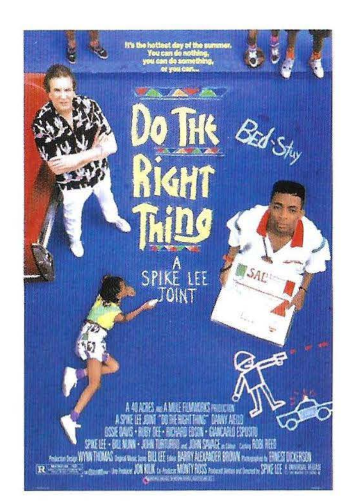
A pesar de que la trama puede parecer simple —las idas y venidas con la policía y con otros drogadictos—, la auténtica tragedia surge a medida que la película avanza hacia su desenlace. Cuando uno de los chicos muere de sobredosis y Bob tiene que sacar el cadáver del hotel, donde se celebra una convención de policías, y enterrarlo en el bosque, decide dejarlo. En el centro de desintoxicación se encuentra con un viejo amigo, un sacerdote toxicómano interpretado por William Burroughs, y sus conversaciones ponen punto final al mundo que ha dejado atrás. Si bien toda la película es estupenda, esas conversaciones entre Dillon y Burroughs son sublimes. **CM**

Astenicheskij sindrom Kira Muratova, 1989
(Síndrome de astemia)

URSS (Goskino, Odessa), 153 min, b/n/color
Idioma ruso
Guión Aleksandr Chernykh, Kira Muratova, Sergei Popov
Fotografía Vladimir Pankov
Música Franz Schubert
Intérpretes Olga Antonova, Sergei Popov, Galina Zakhurdayeva, Natalya Buzko, Aleksandra Svenskaya, Pavel Polishchuk, Natalya Ralleva, Galina Kasperovich, Viktor Aristov, Nikolai Semyonov, Oleg Shkolnik, Vera Storozheva, Aleksandr Chernykh, Leonid Kushnir, Nadya Popova
Festival de Berlín Kira Muratova (Oso de Plata-premio especial del jurado, nominación al Oso de Oro)

Dirigida en 1989 por la venerable Kira Muratova, que estaba por entonces a mediados de la cincuentena, ha sido definida, posiblemente con certeza, como la única «obra maestra de la *glasnost*». Es también la única película realizada durante la perestroika prohibida por el gobierno ruso, en gran medida, al parecer, por obscena, aunque pudo estrenarse cuando el gobierno vendió los derechos de la película a un cineclub de Moscú. Comienza con la contundente historia, cuarenta minutos en blanco y negro, de una doctora de mediana edad llamada Natasha (Olga Antonova) que está totalmente fuera de sí debido a la muerte de su marido. La película se convierte a partir de entonces en un cuento en color, todavía más heterodoxo, sobre un desencantado profesor de inglés llamado Nikolai (interpretado por Sergei Popov, uno de los autores del guión), que de vez en cuando se queda dormido sin importarle lo que sucede a su alrededor. El título alude a una debilidad o discapacidad que, presumiblemente, tiene que ver tanto con la agresividad de la doctora como con la pasividad del profesor. Muratova trata esas dos formas de comportamiento como emblemáticas de la ruina social.

Aunque este drama tragicómico tiene mucho que decir acerca de la Rusia poscomunista, es también una de las obras maestras más recientes centrada en los demonios que nos atosigan en el mundo de hoy. Cabe añadir que al menos las dos siguientes películas de Muratova, *Three Stories* (1987) y *Chekhov Motifs* (2002), han continuado el proceso de extrema estilización de la interpretación así como de la práctica de unir dos o más ficciones. Ambos factores distinguen sus últimos trabajos respecto a sus primeras películas, relativamente convencionales y relativamente naturalistas, como *Brief Encounters* (1967), en las que ella actuaba. **JRos**



EE.UU. (40 Acres & a Mule), 120 min, color
Idioma inglés
Producción Spike Lee
Guión Spike Lee
Fotografía Ernest R. Dickerson
Música Rubén Blades, Cathy Block, Chuck D, Flavor Flav, James Weldon Johnson, Rosamond Johnson, Raymond Jones, Bill Lee, Sami McKinney, Michael O'Hara, Lori Perry, Mervyn Warren, Public Enemy
Intérpretes Danny Aiello, Ossie Davis, Ruby Dee, Richard Edson, Giancarlo Esposito, Spike Lee, Bill Nunn, John Turturro, Paul Benjamin, Frankie Faison, Robin Harris, Joie Lee, Miguel Sandoval, Rick Aiello, John Savage
Nominaciones al Oscar Spike Lee (guión), Danny Aiello (actor de reparto)
Festival de Cannes Spike Lee (nominación a la Palma de Oro)

«La prueba más viva y fascinante de la aparición de nuevos y muy dotados talentos.»

Vincent Canby,
***The New York Times*, 1989**

i

El título recoge una cita de Malcolm X: «Debes hacer lo correcto».

1989

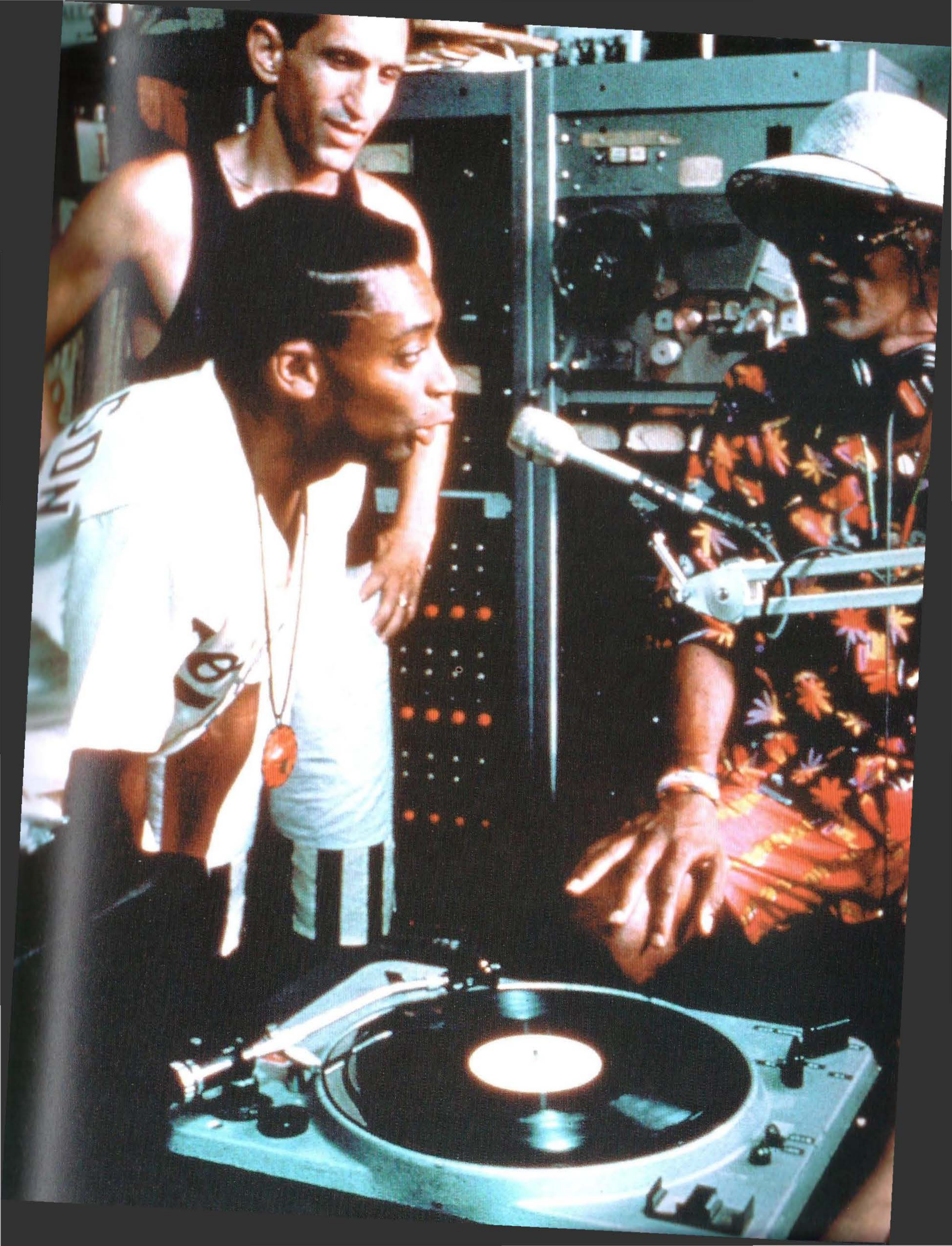
Haz lo que debas Spike Lee, 1989

Do the Right Thing

A veces no es fácil recordar, ahora que vivimos en un panorama cultural global esculpido con el lenguaje, la música, la estética y la ideología del hip-hop, que hubo un tiempo en que la fuerza de dicho movimiento juvenil no había sido explotada aún, en que ni siquiera era utilizada por los cineastas (o por la máquina corporativa cultural en general). Al mismo tiempo, dado el materialismo, el carácter artístico superficial que define la corriente principal del hip-hop y la música (rap) de su banda sonora, a veces no resulta fácil recordar el tiempo en que esta corriente era radical, subversiva y orgullosamente revolucionaria. La película de protesta social de Spike Lee *Haz lo que debas* captura con brillantez aquel momento en que el rap era urgente y concienciado; es más, retrata el racismo, el orgullo de raza, la lucha de clases, y los placeres y las desdichas de la vida cotidiana en la ciudad creando una paradójica instantánea de brillantes colores. Incendiaria y perspicaz, esta película se mueve a ritmo de hip-hop, cuando el hip-hop tenía algo que decir.

La película se abre con la música de los pioneros e iconos del hip-hop: Public Enemy. Con un puñado de vibrantes personajes cuyas historias cotidianas se interrelacionan para iluminar aspectos sociopolíticos de amplio alcance, *Haz lo que debas* se centra en Mookie (Lee), un repartidor de pizzas que hace de hilo conductor en el vecindario con sus repartos. La cámara va casi pegada a su hombro mientras recorre los paisajes locales. Así conocemos a su chillona y exigente novia (Rosie Pérez), a unos gruñones pero adorables ancianos (Ruby Dee y Ossie Davis) y a los jóvenes del barrio, representados entre otros por Radio Raheem (Bill Nunn) y Buggin' Out (Giancarlo Esposito). También conocemos al dueño de la pizzería italiana, Sal (Danny Aiello), cuya ambivalencia acerca de su clientela de color se ve representada por las opuestas actitudes de sus hijos, uno racista, Pino (John Turturro), y el otro más tolerante, Vito (Richard Edson).

A medida que avanza el caluroso día veraniego y los ánimos se caldean, las pequeñas diferencias adquieren una enorme relevancia. Las tensiones sexuales y raciales que se desarrollan bajo la superficie de los intercambios del día a día explotan, y el resultado es un brote de violencia brutal (resumido en la violencia policial y en la fractura de una larga relación), una evidente metáfora del estado en que se encontraban las relaciones raciales a finales del siglo XX en Estados Unidos. Controvertida, y a menudo mal entendida por sus detractores (algunos de los cuales afirmaban que la cinta era un llamamiento a los disturbios), *Haz lo que debas* es una película abiertamente airada. También está plagada de continuas imágenes de amor y de camaradería entre negros, tan infrecuentes en el cine estadounidense que resultan radicales. Filmada con unos colores tan brillantes que casi salen de la pantalla, con extraños puntos de vista que a menudo recuerdan el estilo libre de los cómics, y montada para reflejar el enérgico empuje de una banda sonora rap muy rítmica, *Haz lo que debas* se ha convertido en una de las películas más influyentes en la historia del cine, no solo por sus filigranas estilísticas, sino porque da permiso a los directores para reflejar las vidas de personajes anteriormente ignorados o distorsionados tanto por Hollywood como por el denominado cine independiente. Atrévase a negarlo. **EH**



La increíble verdad Hal Hartley, 1989
The Unbelievable Truth

EE.UU. (Action), 90 min, color
Idioma inglés
Producción Hal Hartley, Bruce Weiss
Guión Hal Hartley
Fotografía Michael Spiller
Música Jim Coleman, Kendall Brothers, Philip Reed, Wild Blue Yonder
Intérpretes Adrienne Shelly, Robert John Burke, Chris Cooke, Julia McNeal, Katherine Mayfield, Gary Sauer, David Healy, Matt Malloy, Edie Falco, Jeff Howard, Kelly Reichardt, Ross Turner, Paul Schulze, Mike Brady, Bill Sage

La increíble verdad es la intrigante, aunque no siempre conseguida, primera película del guionista y director independiente Hal Hartley. Rodada en su pueblo natal de Long Island, presenta, entre otros personajes, a un mecánico al que confunden con un sacerdote (Robert Burke) que acaba de salir de prisión, una adolescente políticamente alienada (Adrienne Shelly) que después encontrará un trabajo de modelo de lencería, y el padre de la chica, un campesino asalariado (Christopher Cooke). Los tres actores trabajaron en las siguientes películas de Hartley —Burke en *Simple Men* (1992) y *Flirt* (1993), Shelly en *Trust* (1990), y Cooke en *Trust* y *Simple Men*.

La adolescente está obsesionada con la aniquilación global, su padre con el dinero, y todos los demás, con un par de asesinatos aparentemente cometidos por el mecánico. La escasas cualidades de algunos de los actores ensombrecen un tanto los resultados, pero la peculiar originalidad de la historia, los personajes, la realización y el humor excéntrico e inexpresivo obligan al público a mantener la atención. **JRos**

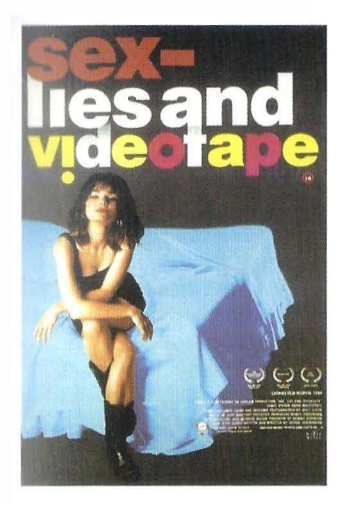
1989

Roger & Me Michael Moore, 1989

EE.UU. (Dog Eat Dog, Warner Bros.), 91 min, color
Producción Michael Moore
Guión Michael Moore
Fotografía Chris Beaver, John Prusak, Kevin Rafferty, Bruce Schermer
Música Buddy Kaye
Intérpretes James Bond, Pat Boone, Rhonda Britton, Anita Bryant, Karen Edgely, Bob Eubanks, Ben Hamper, Dinona Jackson, Timothy Jackson, Tom Kay, Michael Moore, Kaye Lani Rae Rafko, Ronald Reagan, Fred Ross, Robert Schuller, George Sells, Roger B. Smith, Steve Wilson
Festival de Berlín Michael Moore (premio de la paz-mención honorífica)

El documental de Michael Moore, casi una comedia negra, sobre las consecuencias de los despidos masivos que la General Motors realizó en Flint, Michigan, y los vanos intentos del guionista y director por entrevistarse con Roger Smith, presidente de la compañía, con la intención de llevarle a Flint para que viera los efectos de sus acciones empresariales, resulta impresionante, así como una prueba evidente de que las películas pueden ser muy entretenidas al tiempo que tratan temas políticos. Junto a la justificada rabia de Moore, sin embargo, hay cierto sentido de fingida superioridad respecto a las víctimas de Flint y a los villanos corporativos, que se nos invita a compartir, pero los resultados, a menudo graciosos y nunca aburridos, no se dejan llevar por las visiones simplistas ni las simplificaciones periodísticas. Podría decirse que dichas cualidades llevaron a Moore a alcanzar su segundo gran éxito, *Bowling for Columbine*, trece años después. Sin embargo, y a pesar de que la jovial crueldad del reaganismo, el tema central de la película, es interesante por méritos propios, el crítico Dave Kehr definió con gran agudeza *Roger & Me*, cuando se estrenó, como «la primera película sobre catástrofes que te hace sentir bien».

Aunque algo arrogante en sus malabarismos con los planos y las secuencias de acontecimientos, llevó a algunos críticos a descartar la idea de que Moore fuera un charlatán. A pesar del carácter irrefutable de los hechos, su deseo populista por entretener, que aseguró el éxito comercial y la amplia distribución de sus ideas, conllevó un engrandecimiento personal del autor, así como cierto número de comentarios periodísticos. En el análisis final hay que preguntarse qué es más importante, la avaricia empresarial o el ego de Moore. **JRos**



EE.UU. (Outlaw, Virgin), 100 min, color
Idioma inglés
Producción John Hardy
Guión Steven Soderbergh
Fotografía Walt Lloyd
Música Cliff Martinez
Intérpretes James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura San Giacomo, Ron Vawter, Steven Brill, Alexandra Root, Earl T. Taylor, David Foil
Nominaciones al Oscar Steven Soderbergh (guión)
Festival de Cannes Steven Soderbergh (Palma de Oro, premio FIPRESCI, junto con *Yaaba*), James Spader (actor)

«De todos modos, ser feliz no está tan bien. La última vez que fui realmente feliz, creo que engordé once kilos.»

Ann (Andie MacDowell)

i

El primer éxito de Soderbergh llegó en 1985, cuando el grupo de rock progresivo Yes le pidió que dirigiera el vídeo de uno de sus conciertos.

Sexo, mentiras y cintas de vídeo

Sex, Lies and Videotape

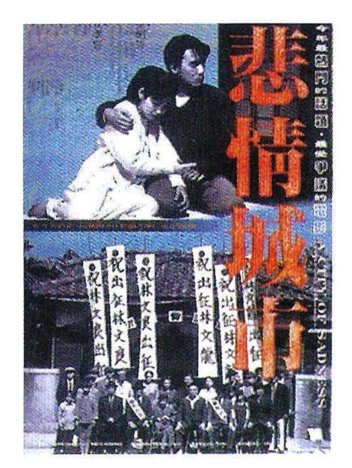
Steven Soderbergh, 1989

Steven Soderbergh —ahora muy conocido por *Erin Brockovich* (2000) y la oscarizada *Traffic* (2000)— debutó de forma deslumbrante con este drama que ganaría la Palma de Oro y el premio al mejor actor en el Festival de Cannes de 1989. Escrita en ocho días y rodada en cinco semanas con solo un millón doscientos mil dólares, a *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* se le atribuye la transformación de la industria del cine independiente y el haber llevado al gran público a ver películas de bajo presupuesto que, de otra forma, habrían pasado desapercibidas. Es una película imprescindible, una mirada inteligente, sexy y astuta a las relaciones de hoy situada en el húmedo y caluroso sur de Estados Unidos.

Andie MacDowell, en su primer papel protagonista tras actuar en *St. Elmo, punto de encuentro* (1985) y *Greystoke: la leyenda de Tarzán* (1984), interpreta a Ann Millaney, una esposa perfecta atrapada en un aburrido y prácticamente asexuado matrimonio con John (Peter Gallagher), un egocéntrico abogado. A espaldas de Ann, John mantiene una relación con su impulsiva cuñada Cynthia (Laura San Giacomo), pero todos los secretos y las mentiras en estas relaciones cruzadas saldrán a la luz cuando un antiguo amigo de instituto de John, Graham (James Spader) llegue a la ciudad y oblígue a todos a mirarse a sí mismos y a los demás. Graham, por descontado, también guarda algunos secretos: tiene una colección de cintas de vídeo en las que las mujeres hablan abiertamente de sus secretos sexuales. Pero ¿cómo consiguió que todas esas mujeres se sincerasen con él?

Los diálogos de Soderbergh son directos, y el reparto está formado por un puñado de avezados actores que dan lo mejor de sí. La ex modelo MacDowell está estupenda como remilgada flor sureña, y San Giacomo es todo un descubrimiento en el papel de la hermana desinhibida. Pero la película pertenece a Spader —antes actor en películas para adolescentes (*La chica de rosa* [1986], *Menos que cero* [1987])—, con una inesperada profundidad y sensibilidad en el personaje más interesante del reprimido cuarteto de Soderbergh. Magnífica. **JB**





Taiwán (Artificial Eye, 3-H, Era), 157 min, color
Idioma taiwanés, mandarín, japonés
Producción Fu-Sheng Chiu
Guión T'ien-wen Chu, Nien-Jen Wu
Fotografía Chen Huai'en
Música Tachikawa Naoki
Intérpretes Wou Yi Fang, Nakamura Ikuyo, Jack Kao, Tony Leung Chiu Wai, Tianlu Li, Ikuyo Nakamura, Shufen Xin
Festival de Venecia Hsiao-hsien Hou (León de Oro)

«Hacia el final del filme te das cuenta de que Hou ve el mundo tal como es, con todas sus gloriosas contradicciones.»

Glenn Heath Jr.,
***Slant Magazine*, 2011**

Beiqing Chengshi Hsiao-hsien Hou, 1989
(Ciudad de la tristeza)

Hay dos historias diferentes de las que hablar en este caso. La primera es una de esas cosas maravillosas que ocurren de vez en cuando, en algún lugar, casi siempre de manera fortuita: la aparición de Nueva Ola, un movimiento artístico nuevo, y la emergencia de uno o dos (rara vez más) cineastas excepcionalmente dotados. Eso ocurrió en los ochenta, en Taiwán, con el movimiento del Nuevo Cine, y uno de los directores con más talento de los que aparecieron en ese momento fue Hsiao-hsien Hou. Empezó realizando películas personales, autobiográficas (*The Boys from Fengkuei, A Summer at Grandpa's, Dust in the Wind, Tong Nien Wang Shi*), que evidenciaron su sentido del ritmo, la intensidad física de sus planos y la fuerza de sugestión en la aparentemente indiferente forma de filmar incluso las más sencillas situaciones.

La segunda historia tiene que ver con el inevitable momento en que una nación necesita a su cine para contarse a sí misma y al mundo su propio cuento, su autobiografía colectiva, por decirlo de alguna manera. En 1989, la desaparición de la dictadura militar que había gobernado la isla durante cuarenta años, fue la oportunidad de los cineastas de contar la historia reciente de Taiwán. Y ahí estaba Hou, el «subjetivo autor de vanguardia», decidido a ello (y continuó la tarea con *The Puppetmaster* y *Good Men, Good Woman*). *Beiqing Chengshi*, que en su país se entendió claramente como un paso enorme en la capacidad del cine para observar, por fin, el pasado reciente de Taiwán, constituye un verdadero punto de inflexión, lo cual permitió que la película también fuese un gran éxito de público.

Combinación de fresco histórico y película moderna, la compleja estructura narrativa de *Beiqing Chengshi* (basada en la enrevesada vida de cuatro hermanos), y la enorme cantidad de información histórica que la rodea, proporciona un hermoso y emotivo sentido de la temporalidad, del grupo, del individuo, de los sentimientos personales y de las demandas que las diferentes comunidades a las que pertenecen cada uno de los hermanos les hacen, lo quieran o no.

Beiqing Chengshi no es solo una obra de arte, es un modelo para todas aquellas películas que intentan mostrar los acontecimientos significativos de un país, que en la mayoría de ocasiones se convierten, por el contrario, en aburridos monumentos. **J-MF**

i

Esta fue la primera cinta en lengua china galardonada con el León de Oro del Festival de Cine de Venecia.



Trust Hal Hartley, 1990

EE.UU./GB (Channel Four, Republic, True Fiction, Zenith), 90 min, color
Idioma inglés
Producción Hal Hartley, Bruce Weiss
Guión Hal Hartley
Fotografía Michael Spiller
Música The Great Outdoors, Philip Reed
Intérpretes Adrienne Shelly, Martin Donovan, Merritt Nelson, John MacKay, Edie Falco, Gary Sauer, Matt Malloy, Suzanne Costollos, Jeff Howard, Karen Sillas, Tom Thon, Hannah Sullivan, Marko Hunt, Kathryn Mederos, Bill Sage

La segunda película de Hal Hartley —un evidente paso adelante respecto a la primera, *La increíble verdad* (1989)—, retoma el mismo escenario, un pueblo de Long Island, y tiene la misma actriz protagonista (Adrienne Shelly) en el papel de adolescente alienada. En esta ocasión, Shelly interpreta a una estudiante de instituto que descubre que está embarazada, tras lo cual su padre sufre un fatal ataque cardíaco, su chico la deja sin ningún miramiento, y su madre (Merritt Nelson) la echa de casa. Después, es víctima de un asalto y testigo de un secuestro y conoce a un airado y descontento genio de la electrónica (Martin Donovan), todo en el mismo día.

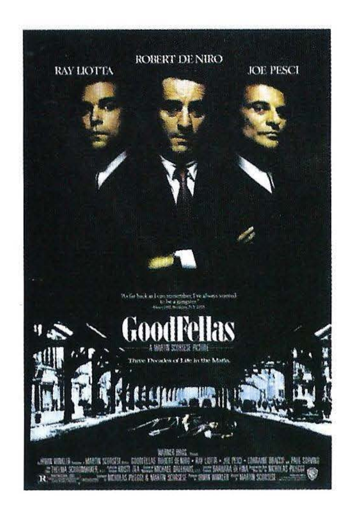
Uno de los méritos de la película es que esa riada de acontecimientos no necesita una explicación verosímil ni es explotada para el chiste fácil. De hecho, la verdadera historia de *Trust* no da comienzo hasta que la heroína y el genio de la electrónica se relacionan y los cambios que sufren —que afectan a sus difíciles padres— gradualmente los transforman a los dos. Impredecible, en tanto que es honesta tanto con sus personajes como con su entorno, esta comedia con toques de drama va mejorando a medida que avanza la acción, como lo hizo la carrera del propio Hartley. **JRos**

S'en fout la mort Claire Denis, 1990

Francia/República Federal de Alemania (Cinéa, NEF), 97 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Francis Boespflug, Philippe Carcassonne
Guión Claire Denis, Jean-Pol Fargeau
Fotografía Pascal Marti
Música Abdullah Ibrahim
Intérpretes Isaach de Bankolé, Alex Descas, Solveig Dommartin, Christopher Buchholz, Jean-Claude Brialy, Christa Lang, Gilbert Felmar, Daniel Bellus, François Oloa Biloa, Pipo Sarguera, Alain Banicles, Valérie Monnet
Festival de Venecia Dominique Auvray (Osella de Plata-montaje)

La directora francesa Claire Denis se refiere a sus películas *Chocolat* (1988), *S'en fout la mort* (1990) y *Je pas sommeil* (1994) como una trilogía sobre el colonialismo y sus repercusiones. *S'en Fout la Mort* narra, de un modo casi documental, la vida durante unos meses de Dah (Isaach De Bankolé) y Jocelyn (Alex Descas), dos hombres negros que preparan gallos para peleas ilegales en los sótanos de un sombrío club nocturno en Francia. Por otra parte, la película es un retrato de la explotación de los inmigrantes ilegales, en una atmósfera claustrofóbica y opresiva, en la que se desarrolla la dinámica del poder, la violencia, el deseo y la crueldad, materializado todo ello en la creciente tensión entre Jocelyn y el dueño del club, Michel (Christopher Buchholz). Michel empieza a sentir celos no solo por la atención que su padre parece dedicarle a Jocelyn, sino también por la hermosa novia de su padre, Toni (Solveig Dommartin), que ambos codician.

La rivalidad entre Jocelyn y Michel, a la que se añaden los problemas de raza y poder, se resuelve brutalmente en un asesinato sin sentido al final de la película, que destaca la absurdidad de la violencia poscolonial. Los primeros planos del entrenamiento ritual de gallos de pelea, de los rostros y los cuerpos de los protagonistas, así como las vigorosas interpretaciones de Descas y Bankolé, hacen que la película sea intensa, la experiencia íntima de una faceta del comportamiento humano espoleada por las circunstancias, en la que «cualquier hombre, sea cual sea su raza, color u origen, es capaz de hacer cualquier cosa por cualquier motivo». **CO**



EE.UU. (Warner Bros.), 145 min, tecnicolor **Idioma** inglés **Producción** Irwin Winkler **Guión** Nicholas Pileggi y Martin Scorsese, basado en la novela *Wise Guy* de Nicholas Pileggi **Fotografía** Michael Ballhaus **Música adaptada** Paul Anka, Jeff Barry, Eric Clapton, Ernie Erdman, Paul Evans, Claude François, George Harrison, Mick Jagger, Mel London, Elias McDaniel, McKinley, Harry Nilsson, Phil Spector, Pete Townshend **Intérpretes** Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Lorraine Bracco, Paul Sorvino, Frank Sivero, Tony Darrow, Mike Starr, Frank Vincent, Chuck Low, Frank DiLeo, Henny Youngman, Gina Mastrogiacomo, Catherine Scorsese, Charles Scorsese **Oscar** Joe Pesci (actor de reparto) **Nominaciones al Oscar** Irwin Winkler (mejor película), Martin Scorsese (director), Nicholas Pileggi, Martin Scorsese (guión), Lorraine Bracco (actriz de reparto), Thelma Schoonmaker (montaje) **Festival de Venecia** Martin Scorsese (León de Plata-director)

Uno de los nuestros Martin Scorsese, 1990
Goodfellas

Con esta epopeya, Martin Scorsese regresó al mundo de los rudos mafiosos italoamericanos que ya trató en *Malas calles* (1973) para contar la historia de un grupo de maleantes de barrio a lo largo de treinta años. De rondar por la parada de taxis, el joven rufián Henry Hill (Ray Liotta) progresa hasta secuestrar, robar en aeropuertos, extorsionar, causar graves daños físicos, traficar con droga y, finalmente, informar a la policía. A lo largo de ese camino, se casa con una mujer judía (Lorraine Bracco) a quien, al contrario que las mujeres Corleone, resulta imposible lidiar con la sordidez que rodea el estilo de vida de su marido. Aunque, sin duda, son más importantes las relaciones masculinas de Henry: Jimmy (Robert De Niro), un frío y violento ladrón, y Tommy (Joe Pesci), un inestable psicópata que aspira a formar parte de la familia. Al final, el FBI detiene a Hill y este delata a sus amigos y entra en el Programa Federal de Protección a Testigos, donde «si pides espaguetis a la boloñesa te traen tallarines con albóndigas».

Basada en la novela *Wiseguy*, cuyo autor, Nicholas Pileggi, colaboró en el guión, la película es más prosaica en la charla de los personajes que la mítica *El padrino* (1972), de Francis Ford Coppola. De hecho, *Uno de los nuestros* es casi un complemento de la comedia *Casada con todos* (1988) en su observación de las costumbres y las modas del mundo del crimen organizado.

Conducida por una serie de éxitos del pop, desde Tony Bennett hasta Phil Spector o Sid Vicious, esta panorámica de la América ilegal nos muestra un grupo de personas repulsivas y cada vez más corruptas durante cerca de dos horas y media sin perder nunca su poder de fascinación. De Niro, en un papel secundario, resulta escalofriante como el contenido pero impredecible ladrón que, en ocasiones, parece pensar que solo estará a salvo si mata a todas las personas que conoce. Sin embargo, el monstruo de la película es Pesci, que interpreta al maníaco Tommy como si fuera un Lou Costello homicida, capaz de pasar de la charla insustancial entre matones a las amenazas más terribles o a realizar todo tipo de atrocidades.

Sin realizar juicios morales, la película consigue mostrar los horrores finales de una vida no simplemente fuera de la ley, sino fuera de toda posible ley. **KN**

«Desde donde puedo recordar, siempre he querido ser un gángster.»

Henry Hill (Ray Liotta)

i

Los padres de Martin Scorsese aparecen en la cinta; su madre como la de Tommy, y su padre como prisionero.





Primer plano Abbas Kiarostami, 1990
Nema-ye nazdik

Irán (Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes), 97 min, color
Idioma farsi
Producción Ali Reza Zarrin
Guión Abbas Kiarostami
Fotografía Ali Reza Zarrindast
Intérpretes Hossain Sabzian, Mohsen Makhmalbaf, Abolfazl Ahankhah, Mehrdad Ahankhah, Monoochehr Ahankhah, Mahrokh Ahankhah, Nayer Mohseni Zonoozi, Ahmad Reza Moayed Mohseni, Hossain Farazmand, Hooshang Shamaei, Mohammad Ali Barrati, Davood Goodarzi, Haj Ali Reza Ahmadi, Hassan Komaili, Davood Mohabbat

Basada en un hecho real, esta excelente película se presenta, en apariencia, como una pura reconstrucción documental de los sucesos que llevaron al juicio del pobre Hossein Sabzian por intentar cometer un fraude.

Podría parecer un simple docudrama de intriga, pero la sutil narración de Abbas Kiarostami se convierte en una ingeniosa, iluminadora y creativa exploración de las relaciones simbólicas entre la verdad y la mentira, la apariencia y la realidad, el documental y la ficción. Los personajes —no solo Sabzian y la familia Ahankhah, sino el propio Kiarostami, Makhmalbaf y el periodista que busca una exclusiva— se interpretan a sí mismos. Algunos hechos sufren una recreación dramática, otros simplemente se describen; otros —como el juicio en el que, curiosamente, se permite a Kiarostami hacer preguntas— son presentados como imágenes documentales. Aunque la línea narrativa, con todos sus flashbacks, es clara, el modo en que se presenta y el carácter de lo que vemos —¿es real o una actuación?— es cambiante, y la película se convierte en una investigación en distintos niveles sobre el más elusivo de los fenómenos: la verdad.

Pero a pesar de minar nuestros supuestos sobre la objetividad, Kiarostami nos dirige hacia una verdad pequeña e indiscutible: todos, citando a Renoir, tenemos nuestras razones. Aparte de ser una divertida y reflexiva deconstrucción de las convenciones del documental, *Primer plano* es un tributo tanto al poder del cine como a la bondad esencial —y a sus capacidades imaginativas— de la gente corriente. **GA**

i

Entre los directores que han elogiado *Primer plano* se encuentran Werner Herzog, Quentin Tarantino y Martin Scorsese.

El rey de Nueva York Abel Ferrara, 1990
King of New York

EE.UU./Italia (Caminito, Rank, Reteitalia, Scena), 103 min, color
Idioma inglés
Producción Augusto Caminito, Mary Kane
Guión Nicholas St. John
Fotografía Bojan Bazelli
Música Joe Delia
Intérpretes Christopher Walken, David Caruso, Laurence Fishburne, Victor Argo, Wesley Snipes, Janet Julian, Joey Chin, Giancarlo Esposito, Paul Calderon, Steve Buscemi, Theresa Randle, Leonard L. Thomas, Roger Guenveur Smith, Carrie Nygren, Ernest Abuba

El rey de Nueva York, de Abel Ferrara, es la crónica del declive y la caída del traficante de droga Frank White (Christopher Walken), quien, tras años de actividad ilegal, decide expiar sus pecados construyendo un hospital en un barrio de la ciudad. Sus intentos de devolver algo a la comunidad encuentran una hostil resistencia por todas partes: su socio chino (Joey Chin), la mafia local, y un entregado y duro policía (David Caruso) dispuesto a hacer cualquier cosa para acabar con él. Los fútiles esfuerzos de Frank ponen en marcha una guerra de bandas de motivación étnica que finaliza con un sangriento tiroteo entre las facciones criminales de la ciudad.

Walken interpreta de forma soberbia el papel de un asesino sin escrúpulos que tiene un extraño sentido de la moral, y Laurence Fishburne, en el papel del secuaz de White, Jimmy Jump, contribuye a la frenética energía de la película. Como todas las obras de Ferrara, *El rey de Nueva York* no es una película sencilla. Es violenta y molesta, con un buen número de cadáveres, pero la exploración del director se centra en los personajes que buscan la salvación sobre el trasfondo de una ciudad violenta e infestada de droga, retratada como la arquetípica Gotham City. En su siguiente película, *Teniente corrupto* (1992), que cuenta la historia de un policía sin nombre tan corrupto y enrevesado como White, Ferrara llevó el sangriento examen introspectivo del pecado y la redención incluso un poco más lejos. **RDE**

Pretty Woman Garry Marshall, 1990

EE.UU. (Silver Screen, Touchstone), 119 min, tecnicolor
Idioma inglés, italiano
Producción Arnon Milchan, Steven Reuther
Guión J. F. Lawton
Fotografía Charles Minsky
Música James Newton Howard
Intérpretes Richard Gere, Julia Roberts, Ralph Bellamy, Jason Alexander, Laura San Giacomo, Hector Elizondo, Alex Hyde-White, Amy Yasbeck, Elinor Donahue, Judith Baldwin, Jason Randal, Bill Applebaum, Tracy Bjork, Gary Greene, Billy Gallo
Nominaciones al Oscar Julia Roberts (actriz)

Pretty Woman es una comedia romántica al estilo de los años cuarenta con un toque moderno, y supuso un refrescante antídoto para las películas de supermachos que dominaron la producción de Hollywood en los años ochenta. El hecho de ser una de las películas más taquilleras de 1990, volvió a popularizar las «películas de citas».

Pretty Woman supuso un enorme empujón en la carrera de sus dos estrellas, Richard Gere y Julia Roberts, que mereció una nominación al Oscar por su actuación. Gere da lo mejor de sí como el hábil Edward Lewis, un magnate de las finanzas que está de paso en Los Ángeles. Perdido cerca de Hollywood Boulevard, se detiene a preguntar a una prostituta con corazón de oro, Vivian (Roberts), la dirección de su hotel de Beverly Hills. Dado que es una prostituta inteligente y sensible, Vivian se ofrece a llevarlo donde sea, y no tarda en resultar lo bastante encantadora para que Lewis la contrate durante una semana como «chica de compañía». A cambio de su tiempo y esfuerzo, ella usará sin límites la tarjeta de crédito de Edward para comprarse ropa, además de aprender a comer en un restaurante de lujo.

Todo el asunto es bastante improbable, por descontado. Para empezar, es poco creíble que una prostituta de Hollywood Boulevard sea tan guapa y tenga tan buenos modales como Vivian. El enorme éxito de Roberts en el papel de prostituta es políticamente incorrecto, pero el encanto de *Pretty Woman* no deja de brillar por encima de eso. **JB**

Bailando con lobos Kevin Costner, 1990

Dances with Wolves

EE.UU. (Tig, Majestic), 183 min, color
Idioma inglés, sioux, pawnee
Producción Kevin Costner, Jim Wilson
Guión Michael Blake, de su novela
Fotografía Dean Semler
Música John Barry, Peter Buffett
Intérpretes Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Floyd «Red Crow» Westerman, Tantoo Cardinal, Robert Pastorelli, Charles Rocket, Maury Chaykin, Jimmy Herman, Nathan Lee Chasing His Horse, Michael Spears, Jason R. Lone Hill, Tony Pierce, Doris Leader Charge
Oscar Jim Wilson, Kevin Costner (mejor película), Kevin Costner (director), Michael Blake (guión), Dean Semler (fotografía), Neil Travis (montaje), John Barry (banda sonora), Russell Williams, Jeffrey Perkins, Bill W. Benton, Gregory H. Watkins (sonido)
Nominaciones al Oscar Kevin Costner (actor), Graham Greene (actor de reparto), Mary McDonnell (actriz de reparto), Jeffrey Beecroft, Lisa Dean (dirección artística), Elsa Zamparelli (vestuario)
Festival de Berlín Kevin Costner (Oso de Plata-logro individual producción/dirección/actuación, nominación al Oso de Oro)

«Quiero ver la frontera... antes de que desaparezca.» Un idealista soldado de la Unión con una romántica de la idea de la frontera es recompensado por su valor en la guerra de Secesión pudiendo elegir su destino: un puesto avanzado en tierra de los indios dakota. Allí entabla amistad con una tribu de sioux lakota y acaba por convertirse en nativo, solo para ser testigo de la usurpación del hombre blanco y quedar prendado de la cultura del gran caballo de las llanuras.

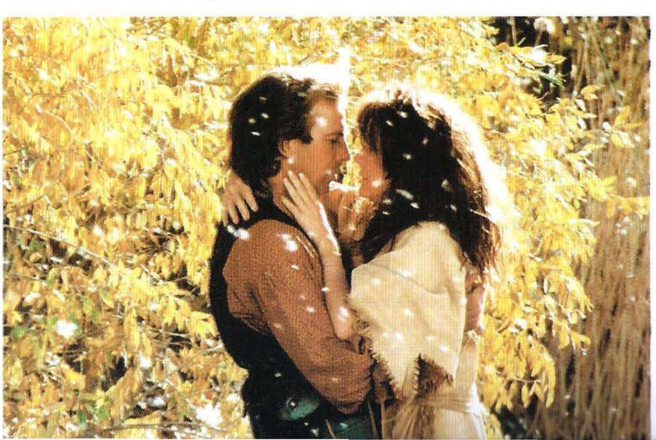
En Hollywood pronosticaron que el debut de Kevin Costner como director —con una película ambiciosa, épica, hablada en parte en la lengua de los lakota y subtitulada— sería un fiasco. Pero Costner rió el último, pues se llevó siete Oscar, entre ellos los premios a la mejor película —el primer western que lo ganaba desde el año 1931— y al de mejor director (por delante de Scorsese, con *Uno de los nuestros*).

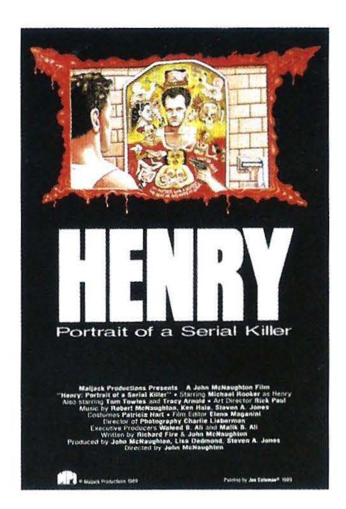
«Bailando con lobos» es el nombre que los indios dan al teniente John Dunbar (Costner). Al principio, sus emplumados vecinos lo aterrorizan, después lo intrigan y al final acaba cautivado. La historia de cómo él se encuentra a sí mismo y acepta su nuevo nombre es tan encantadora como el mejor de los westerns: una narración rica, lírica, cálida, llena de risas espontáneas, conmovedora y espectacularmente cinematográfica. La dirección de Costner es más que correcta, mezcla momentos elegíacos, místicos o románticos con excitantes contrapuntos de acción, batallas, búfalos y las espectaculares llanuras de Dakota del Sur, todo ello fotografiado por el competente australiano Dean Semler. Los indios son retratados con un respeto sin precedentes y una afectuosa intimidad, y aportan orgullo, ingenio y humor. Los nativos no tienen un aspecto espléndido y un alto sentido del compromiso, en particular Graham Greene en el papel del chamán y Rodney A. Grant en el de guerrero.

El sentimiento que transmite la película es intenso, en ocasiones excesivamente melodramático. Pero su elocuencia y su evocadora belleza tienen carácter perdurable. Un año después, Costner estrenó una edición especial, con una hora de material adicional que amplía el romance del héroe con Mary McDonnell y muestra el destino de los cazadores de búfalos blancos. Pero no hay más escenas de acción y el metraje añadido, encantador y estupendo para los devotos, ralentiza el ritmo. Los admiradores de la acción prefieren la versión inicial de tres horas. **AE**

i

En 1991, *Bailando con lobos* fue el primer western en ganar un Oscar a la mejor película tras setenta años.





EE.UU. (Filmcat, Fourth World Media, MPI, Maljack), 83 min, color
Idioma inglés
Producción Lisa Dedmond, Steven A. Jones, John McNaughton
Guión Richard Fire, John McNaughton
Fotografía Charlie Lieberman
Música Mic Fabus, Ken Hale, Steven A. Jones, Robert McNaughton
Intérpretes Mary Demas, Michael Rooker, Anne Bartoletti, Elizabeth Kaden, Ted Kaden, Denise Sullivan, Anita Ores, Megan Ores, Cheri Jones, Monica Anne O'Malley, Bruce Quist, Erzsebet Sziky, Tracy Arnold, Tom Towles, David Katz

«No voy a tomar decisiones morales por ti. Sé cómo me siento, pero no es mi tarea decirte cómo debes sentirte tú.»

John McNaughton, 1999

Henry: retrato de un asesino

Henry: Portrait of a Serial Killer

John McNaughton, 1990

La historia de *Henry: retrato de un asesino*, dirigida por John McNaughton, se basa de forma tangencial en el caso real del asesino en serie Henry Lee Lucas. Es excepcional por su estilo realista y su punto de vista carente de juicio moral. El espectador no lo olvida, pues es una de las películas más inquietantes jamás producidas.

Henry se salta las convenciones del género de terror con su narración llana y una acumulación de episodios en los que se suceden los esperados asesinatos, pero de una manera inesperada, ya sea dentro o fuera de plano, de forma repentina, casual o azarosa. En una escena, Henry (Michael Rooker) rompe el cuello a dos prostitutas en su coche y después se va con su compañero de piso, Otis (Tom Towles), a comerse una hamburguesa.

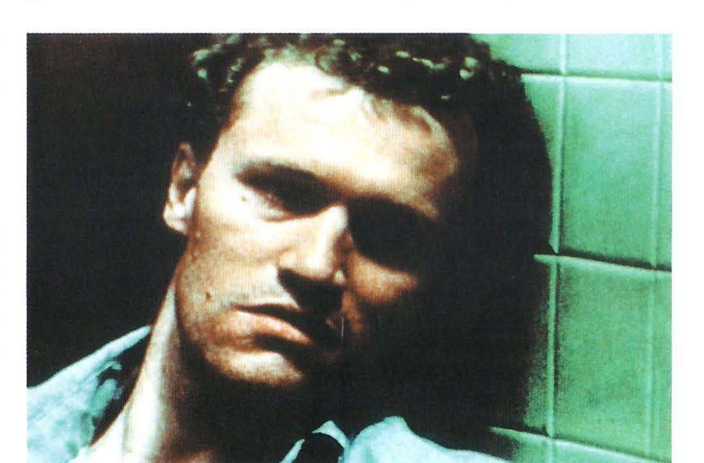
La trama de *Henry* (si es que la hay) cuenta los acontecimientos que tienen lugar después de que la hermana de Otis, Becky (Tracy Arnold) se mude al pequeño apartamento que comparten en Chicago, alterando esa especie de reprimido compañerismo homosexual en los crímenes. Esta película de bajo presupuesto destaca por el retrato que hace de la vida de unos delincuentes en un entorno de clase baja.

Becky se enamora de Henry cuando le escucha contar cómo mató a su madre. Rooker aporta un hosco atractivo, al estilo de Brando, al papel de este psicópata, lo cual ayuda a explicar la mala elección de Becky. La película culmina con dos asesinatos especialmente terribles. En el primero Henry y Otis matan a una familia en los suburbios. Tras ser testigos de la matanza, nos damos cuenta de repente de que hemos estado viendo esas imágenes al mismo tiempo que los asesinos, que están sentados en el sofá de su casa viendo la película de vídeo que filmaron. Después, Henry mata a Otis, al que pilla violando a Becky. Henry y Becky se van de la ciudad, pero a la mañana siguiente, en las últimas secuencias de la película, Henry sale solo de la habitación del hotel y luego se detiene para dejar una pesada maleta en la cuneta de la carretera.

Henry horroriza con su realismo granulado y las excelentes interpretaciones. No es agradable, pero obliga a los espectadores a reflexionar, a preguntarse sobre nuestra fascinación cultural por los asesinos en serie. **CFR**

i

Henry fue filmada en 1986, pero no se estrenó hasta 1990 debido a una disputa con los censores estadounidenses.



Archangel Guy Maddin, 1990

Canadá (Cinephile, Ordnance, Winnipeg), 90 min, b/n
Idioma inglés
Producción Greg Klymkiw
Guión Guy Maddin, George Toles
Fotografía Guy Maddin
Intérpretes Kyle McCulloch, Kathy Marykuca, Sarah Neville, Ari Cohen, Michael Gottli, Victor Cowie, David Falkenburg, Michael O'Sullivan, Margaret Anne MacLeod, Ihor Procak, Robert Lougheed, Stephen Snyder, Michael Powell, Sam Toles, Lloyd Weinberg

Guy Maddin, el creador de culto underground originario de Winnipeg y responsable de *Tales from the Gimli Hospital*, siguió en su línea con *Archangel*, una extraña película en blanco y negro realizada con un presupuesto considerable. En ella aparecen víctimas del gas mostaza de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución rusa que sufren amnesia. El héroe, un soldado canadiense (Kyle McCulloch), confunde a una enfermera (Kathy Marykuca) con su amada muerta. Ella está casada con un aviador belga (Ari Cohen) que no recuerda que está casado, y se siente tan confundida que acaba intercambiando al canadiense por el belga.

Hay otras complicaciones, algunas de las cuales, como la amnesia, señalan hacia un posible remake de *Niebla en el pasado*. Pero *Archangel* parece no tener nada que ver con esta película, excepto quizá el obvio amor de Maddin por las últimas producciones del cine mudo y las primeras películas sonoras con absurdos efectos pictóricos, así como por los excéntricos conceptos surrealistas (como la granizada de conejitos que caen en las trincheras). Los resultados tal vez no sean demasiado divertidos ni conmovedores, pero no da la impresión de que Maddin desease producir una comedia sencilla, y mucho menos un drama serio. Lo que queda es un fascinante delirio fetichista, en el que los recuerdos de las remotas películas de guerra se reciclan para formar algo terrorífico y hermoso a partes iguales. **JRos**

Desafío total Paul Verhoeven, 1990
Total Recall

EE.UU. (Carolco, TriStar), 109 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Buzz Feitshans, Ronald Shusett
Guión Ronald Shusett, Dan O'Bannon, Gary Goldman, del relato *Podemos recordarlo por usted al por mayor* de Philip K. Dick
Fotografía Jost Vacano
Música Jerry Goldsmith, Bruno Louchouarn
Intérpretes Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone, Ronny Cox, Michael Ironside, Marshall Bell, Mel Johnson Jr., Michael Champion, Roy Brocksmith, Ray Baker, Rosemary Dunsmore, David Knell, Alexia Robinson, Dean Norris, Mark Carlton
Oscar Eric Brevig, Rob Bottin, Tim McGovern, Alex Funke (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Stephen Hunter Flick (efectos de sonido), Nelson Stoll, Michael J. Kohut, Carlos DeLarios, Aaron Rochin (sonido)

El director holandés Paul Verhoeven, que ya había realizado una película de ciencia ficción, la exitosa *Robocop* (1987), adaptó para la gran pantalla el relato *Podemos recordarlo por usted al por mayor*, del autor de culto Philip K. Dick, con unos alucinantes efectos visuales y un montón de violencia.

Arnold Schwarzenegger interpreta a Doug Quaid, un trabajador de la construcción (aunque bastante hercúleo) que tiene sueños recurrentes sobre el planeta Marte. Su esposa (Sharon Stone) se burla de sus fantasías, así que Doug acude a una empresa que ofrece vacaciones virtuales y lo enchufan a una máquina que simula un viaje al planeta rojo. Por desgracia, la máquina también sacude su cerebro y Doug se despierta de su viaje virtual creyendo que es un agente secreto. No tardará en descubrir que le persiguen tanto humanos como mutantes mientras intenta descifrar qué es real y qué es ficción.

Muchos de los temas favoritos de Dick —identidad, percepción, memoria, realidad e invención—, también explorados en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, que Ridley Scott convirtió en el clásico de ciencia ficción *Blade Runner* en 1982, aparecen en *Desafío total* pero no por ello la película deja de ser de acción. Y hay acción a raudales, desde una sorprendente pelea entre Stone y Schwarzenegger, con un esclarecedor diálogo añadido, hasta el desagradable pero absorbente enfrentamiento final. **JB**



EE.UU. (Fox), 105 min, color
Idioma inglés
Producción Tim Burton, Denise Di Novi
Guión Tim Burton y Caroline Thompson
Fotografía Stefan Czapsky
Música Danny Elfman
Intérpretes Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest, Anthony Michael Hall, Kathy Baker, Robert Oliveri, Conchata Ferrell, Caroline Aaron, Dick Anthony Williams, O-Lan Jones, Vincent Price, Alan Arkin, Susan Blommaert, Linda Perri, John Davidson
Nominaciones al Oscar Ve Neill, Stan Winston (maquillaje)

«Eduardo Manostijeras *no es perfecta. Es algo mejor: pura magia.*»

Peter Travers, *Rolling Stone*, 1990

Eduardo Manostijeras Tim Burton, 1990
Edward Scissorhands

En lugar de aprovechar el enorme éxito de *Batman* (1989) y realizar otra espectacular película con efectos visuales, el director Tim Burton rodó *Eduardo Manostijeras*, una deliciosa película que se sitúa en las antípodas de la corriente principal de las superproducciones de Hollywood. El resultado es un oblicuo cuento de hadas que sigue siendo considerada en la actualidad como la más conmovedora y fantástica de las películas dirigidas por Burton.

Eduardo (interpretado por Johnny Depp) no es un hombre, sino una creación del Inventor (una fugaz aparición del maravilloso Vincent Price en su último papel). Parece humano, a excepción de un detalle —tiene tijeras en lugar de manos—, y lleva una vida solitaria en una maltrecha mansión ubicada en lo alto de un barrio de casas de colores pastel. Cuando la amable vendedora de Avon, Peg Boggs (encarnada por Dianne Wiest) descubre su escondrijo, Eduardo desciende al mundo «real». Los vecinos lo aceptarán de buen grado cuando les muestra su talento para la peluquería humana y canina y los arreglos de jardín. La vida para el confiado e inocente Eduardo se complica, sin embargo, cuando se enamora de la hija adolescente de Peg, Kim (Wynona Ryder), y su novio (Anthony Michael Hall) no tarda en coaccionarle para que cometa un crimen.

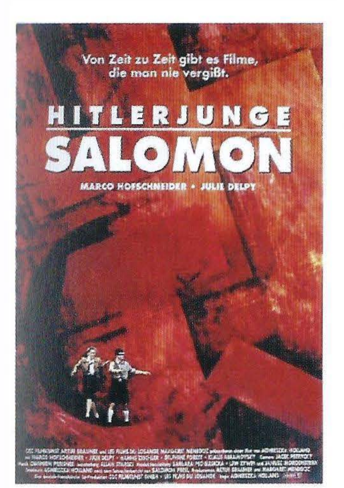
Uno de los numerosos éxitos de esta extraña y maravillosa película de Burton es que los actores interpretan papeles que, en teoría, se salen de su registro en ese excéntrico mundo de ensueño. Hall, más conocido por su papel de pazguato en *El club de los cinco*, borda su interpretación mostrando el lado más desagradable de Jim, el mezquino novio de Kim. Ryder, por otra parte, lejos del cinismo que mostraba en *Escuela de jóvenes asesinos*, confiere un delicado toque a su papel de niña buena.

Sin embargo, es Depp el que impresiona más, creando un personaje atrapado en un cuerpo incompleto y evidenciando la frustración de Eduardo con escasas palabras. Su rostro pálido lleno de cicatrices deja patente el dolor al descubrir que incluso el más cariñoso de los roces, con sus manos de tijeras, puede causar dolor. Un ambicioso y bello cuento de hadas moderno. **JB**

i

Interpretando a Edward, Johnny Depp solo dice 169 palabras a lo largo de toda la película.





República Federal de Alemania/Francia/Polonia (CCC Filmkunst, Losange), 112 min, eastmancolor **Idioma** alemán, ruso **Producción** Artur Brauner, Margaret Ménégoz **Guión** Agnieszka Holland, basado en el libro de Salomon Perel **Fotografía** Jacek Petrycki, Jacek Zaleski **Música** Zbigniew Preisner **Intérpretes** Marco Hofschneider, Salomon Perel, René Hofschneider, Piotr Kozlowski, Klaus Abramowski, Michèle Gleizer, Marta Sandrowicz, Nathalie Schmidt, Delphine Forest, Andrzej Mastalerz, Wlodzimierz Press, Martin Maria Blau, Klaus Kowatsch, Holger Hunkel, Bernhard Howe **Nominaciones al Oscar** Agnieszka Holland (guión)

«Hay muchas y grandes películas sobre la trágica experiencia de los judíos en la Segunda Guerra Mundial, pero solo un puñado son tan apasionadas, sutilmente inteligentes y universales como esta.»

***Washington Post*, 1991**

i

La cinta fue objeto de un tibio recibimiento en Alemania, pero fue muy elogiada en Estados Unidos.

Europa, Europa Agnieszka Holland, 1990

Hitlerjunge Salomon

Salomon Perel, interpretado por Marco Hofschneider, cambia de uniforme, de idioma y de identidad para sobrevivir al Holocausto. La conocida directora polaca Agnieszka Holland se abstiene de elaborar juicio alguno sobre su camaleónico protagonista mientras muestra las inexplicables torturas psicológicas y las milagrosas huidas desde una distancia prudencial, sin hacer hincapié en la agonía o en el baño de sangre. Gracias a ello esta increíble historia resulta tan verosímil y alejada de otras películas sobre el Holocausto.

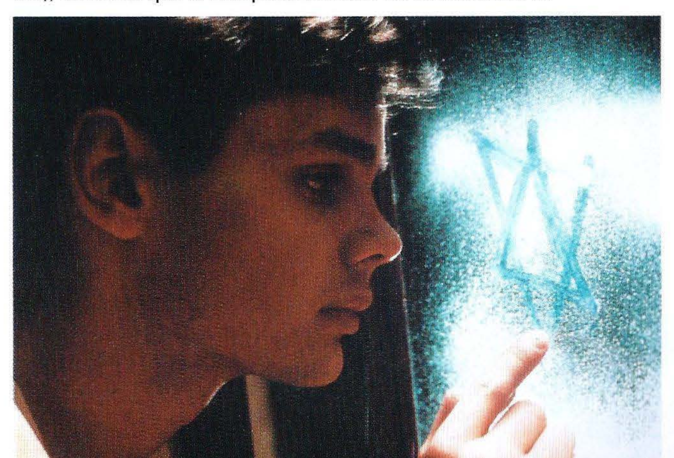
La acción *Europa, Europa* se centra entre 1938 y 1945 y narra las aventuras de un personaje real, Salomon «Solly» Perel. Solly es un joven judío polaco procedente de Alemania, cuya vida da un giro grotesco cuando los nazis entran en el piso de su familia. Con la familia dispersada, Solly acaba solo, salvado por el uniforme nazi con el que se viste. Ese acto da inicio a su carrera de intérprete.

En primer lugar, lo recluyen en un orfanato ruso en el territorio de Polonia oriental, donde recibe una dogmática educación comunista, que le hace renunciar a su identidad judía y a la vez denunciar la religión como «el opio del pueblo».

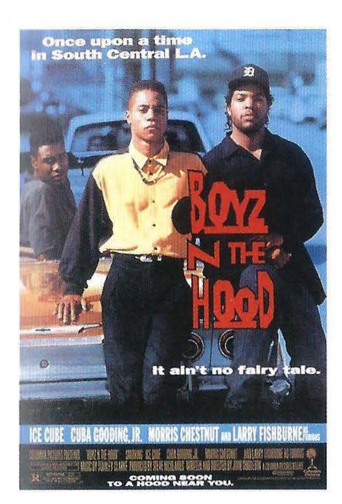
Las tropas de Hitler lo llevan de regreso a Alemania, donde trabaja de traductor de ruso, aceptado como ario. La ironía y el peligro de su interpretación alcanza el punto álgido en el Hitlerjugend, donde se le dice cómo reconocer y matar judíos.

Mantener oculta su circuncisión se convierte en algo especialmente peligroso cuando su buen aspecto llama particularmente la atención de un oficial nazi homosexual y de una muchacha atractiva pero demasiado antisemita, interpretada por Julie Delpy. De esa manera, lo único que le queda a Solly de su verdadera identidad, la circuncisión, se convierte en una rica metáfora.

Algunos de los momentos más ambiguos de *Europa Europa* muestran a Solly sobreidentificado con el personaje que interpreta, dando a entender que la verdadera identidad es una meta imposible. No es de extrañar que no haya catarsis o tragedia al final, aunque cuando Solly se encuentra milagrosamente con su hermano Isaak (René Hofschneider), sentimos que la interpretación aún no ha acabado. **AI**







EE.UU. (Columbia), 107 min, color
Idioma inglés
Producción Steve Nicolaides
Guión John Singleton
Fotografía Charles Mills
Música Stanley Clarke, Ice Cube
Intérpretes Hudhail Al-Amir, Laurence Fishburne, Lloyd Avery, Cuba Gooding Jr., Ice Cube, Mia Bell, Morris Chestnut, Lexie Bigham, Nia Long, Angela Bassett, Kenneth A. Brown, Nicole Brown, Tyra Ferrell, Ceal, Desi Arnez Hines
Nominaciones al Oscar John Singleton (director), John Singleton (guión)

«¿Cómo cree usted que entra el crack en el país? Nosotros no tenemos aviones, no tenemos barcos.»

Jason «Furious» Styles (Laurence Fishburne)

i

Singleton es el más joven de los directores nominados al Oscar. Solo tenía veinticuatro años.

Los chicos del barrio John Singleton, 1991
Boyz'n the Hood

Tras los abanderados de los primeros años setenta, como Melvin Van Peebles y Gordon Sparks, los años ochenta fueron testigos de la aparición de un selecto grupo de directores afroamericanos en el panorama cinematográfico. Los más destacados fueron Robert Towsend y Spike Lee, con sus películas en las que mezclaban drama y comedia para hablar de la situación de los afroamericanos en Estados Unidos. Pero entonces apareció John Singleton con *Los chicos del barrio* (1991), una película autobiográfica que introdujo la denominada voz cinematográfica de los negros americanos como crítica al sistema establecido. Por sus esfuerzos, Singleton mereció dos nominaciones a los Oscar, y su película fue un éxito que supuso un tremendo empujón a Columbia Pictures.

El drama, que se inicia con la finalización de las olimpiadas de Los Ángeles en 1984, se centra en tres chicos de diez años, Tre (Desi Arnez Hines II), Doughboy (Baha Jackson) y Ricky (Donovan McCrary). Criados en familias monoparentales, su mundo está plagado de violencia de bandas, brutalidad policial y penurias económicas. Cuando Reva (Angela Basset), la madre de Tre, deja a su hijo ante la puerta de su padre, Jason *Furious* (Laurence Fishburne), el chico entra de golpe en el mundo masculino y se transforma en un ambicioso adolescente.

Avanzamos siete años. Tre (ahora interpretado por Cuba Gooding Jr.) está en el último curso de instituto y trabaja a tiempo parcial, intenta en una universidad históricamente negra, y tiene una novia llamada Brandi (Nia Long). Doughboy (Ice Cube) es un pandillero sin oficio ni beneficio que vive a expensas de su madre, la señora Baker (Tyra Farrell), y su hermano Ricky (Morris Chestnut) es un jugador de fútbol con grandes aspiraciones. Para intentar evitar a los matones del barrio, Tre sigue manteniendo contacto con sus amigos. Cuando las conexiones de Doughboy amenazan al trío, Ricky muere tiroteado. Tras ello, Tre desobedece los sabios consejos de su padre y logra evitar los errores de su oprimido mundo. Al final, sabemos que huye de la trampa que suponen la pobreza y la violencia y que acompaña a Brandi a la universidad.

Con un tono algo pedante pero muy bien orquestada mediante un retrato en movimiento de la violencia racial en las ciudades estadounidenses, *Los chicos del barrio* es un vivo cuento moral dirigido a la misma juventud que queda reflejada en la pantalla. Tras una conmovedora dedicatoria en recuerdo de todos los jóvenes negros asesinados por otros jóvenes negros, la película despliega una historia realista y conmovedora sobre qué significa hacerse mayor.

Destacada por el debut cinematográfico del rapero Ice Cube, la película demuestra clara conciencia de las convenciones narrativas de Hollywood y una auténtica querencia por las influencias tópicas de la música hip-hop.

Singleton ha luchado por repetir su tempranero éxito. La catadura artística de su debut puede quedar un tanto empañada por la ausencia de brillo de sus siguientes trabajos. Sin embargo, no puede ignorarse la importancia capital de *Los chicos del barrio*, dado que es el origen de una pequeña ola centrada en la comunidad negra urbana y los dramas del gueto surgidos en los años noventa. **GCQ**

La bella mentirosa Jacques Rivette, 1991
La belle noiseuse

Francia/Suiza (CNC, France 3, George Reinhart, Canal+, Pierre Grisé, Region Languedes, Ronsillon Sofica 2, Sofica 3), 240 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Martine Marignac
Guión Pascal Bonitzer, Christine Laurent, Jacques Rivette, basado en la novelala *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac
Fotografía William Lubtchanski
Música adaptada Igor Stravinski
Intérpretes Michel Piccoli, Jane Birkin, Emmanuelle Béart, Marianne Denicourt, David Bursztein, Gilles Arbona, Marie Belluc, Marie-Claude Roger, Leila Remili, Daphne Goodfellow, Susan Robertson, Bernard Dufour
Festival de Cannes Jacques Rivette (gran premio del jurado, premio del jurado ecuménico-mención especial, nominación a la Palma de Oro)

1991

Las películas sobre artistas son arriesgadas, pues pueden dejarse llevar por terribles clichés —el genio romántico en el desván, con una alma atormentada que se proyecta en un lienzo— en el momento de mostrar cómo una persona convierte sus sensaciones e intuiciones en cuadros. Jacques Rivette acepta el reto con deportividad en *La bella mentirosa*, extrapolando un relato de Balzac: podría tratarse de la historia de una «obra de arte inacabada», escrita y mantenida oculta por el famoso artista durante sus años crepusculares.

Rivette y sus guionistas, Pascal Bonitzer y Christine Laurent, tratan varios temas con gran habilidad. Por un lado, la película es una mirada al privilegiado mundo del arte, donde los creadores, los intermediarios y los confidentes practican un sutil juego erótico. En el centro de la película, Rivette estudia, con una minuciosa atención al detalle y la duración, la relación, casi un baile, entre un artista, Edouard Frenhofer (Michel Piccoli) y su modelo casi desnuda, Marianne (Emmanuelle Béart). Las sesiones de trabajo pasan de un estado a otro: frustración, agresión, exuberancia. La relación entre maestro y esclavo varía. Lentamente, tras muchos intentos, la obra artística adquiere forma.

Mientras Frenhofer afronta los problemas de su matrimonio con Liz (Jane Birkin), observa con cautela la emergencia de una nueva generación y se enfrenta al espectro de su propia mortalidad, es difícil no ver a este melancólico héroe como el autorretrato del propio director. **AM**

El despertar de Sharon Michael Tolkin, 1991
The Rapture

EE.UU. (New Line), 100 min, color
Idioma inglés
Producción Karen Koch, Nancy Tenenbaum, Nick Wechsler
Guión Michael Tolkin
Fotografía Bojan Bazelli
Música Thomas Newman
Intérpretes Mimi Rogers, Darwyn Carson, Patrick Bauchau, Marvin Elkins, David Duchovny, Stephanie Menuez, Sam Vlahos, Rustam Branaman, Scott Burkholder, Vince Grant, Carole Davis, Patrick Dollaghan, James LeGros, Dick Anthony Williams, DeVaughn Nixon

Muy pocas películas han tratado el tema de la religión con seriedad, y menos el cristianismo evangélico según sus propios términos teológicos. Eso es lo que Michael Tolkin hace en *El despertar de Sharon*, que puede ser entendida como melodrama espiritual, fábula basada en la fe o excéntrico cuento de hadas enraizado en una subcultura religiosa real.

Mimi Rogers interpreta a Sharon, una soltera marchosa que disfruta montando cuartetos sexuales con su sórdida pareja masculina. Un día oye hablar de un movimiento religioso que hace hincapié en la relación personal con Dios y que anuncia que el día del juicio —completado con un «rapto» trascendente que llevará a las almas buenas al cielo— está próximo. Su recién adquirida fe le ayudará a capear las tormentas de su vida, como la muerte de su marido. Cuando cree que el fin de los tiempos es inminente, lleva a su hija a un solitario desierto, donde espera que Dios le eche una mano. En el giro más audaz de la película se produce el rapto, pero el hecho de sufrirlo hace que la mujer niegue la idea de un deidad justa y caritativa.

Drama psicológico, reflexión sobre la fe y el libre albedrío y nueva variación del enfoque que Hollywood solía denominar «películas de mujeres», esta parábola es una rica recompensa para el espectador de mente abierta. **DS**



牯嶺街少年殺人事件

Taiwán (ICA, Jane Balfour, Yang & His Gang), 237 min, color
Idioma mandarín
Producción Yu Welyan
Guión Yan Hongya, Lai Mingtang, Yang Shunqing, Edward Yang
Fotografía Huigong Li, Longyu Zhang
Música Zhan Hongda
Intérpretes Zhang Guozhu, Elaine Jin, Wang Juan, Zhang Han, Jiang Xiuqiong, Lai Fanyun, Lisa Yang, Zhang Zhen

«Cada acontecimiento tiene una posición ideal para ser observado... Tienes que ser consciente de los riesgos de usar los primeros planos. Podrías perder información importante si restringes tu zona de visión a un punto en concreto.»

Edward Yang, 2000

i

La película está basada en un incidente real que Yang recuerda de su propia infancia.

Guling jie shaonian sha ren shijian

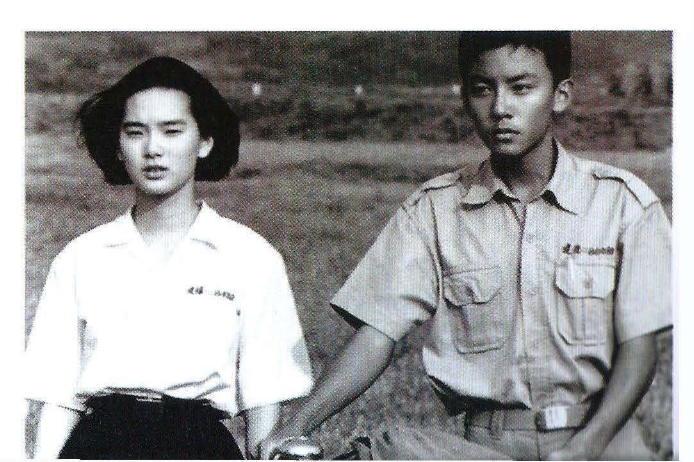
(Una radiante mañana estival)

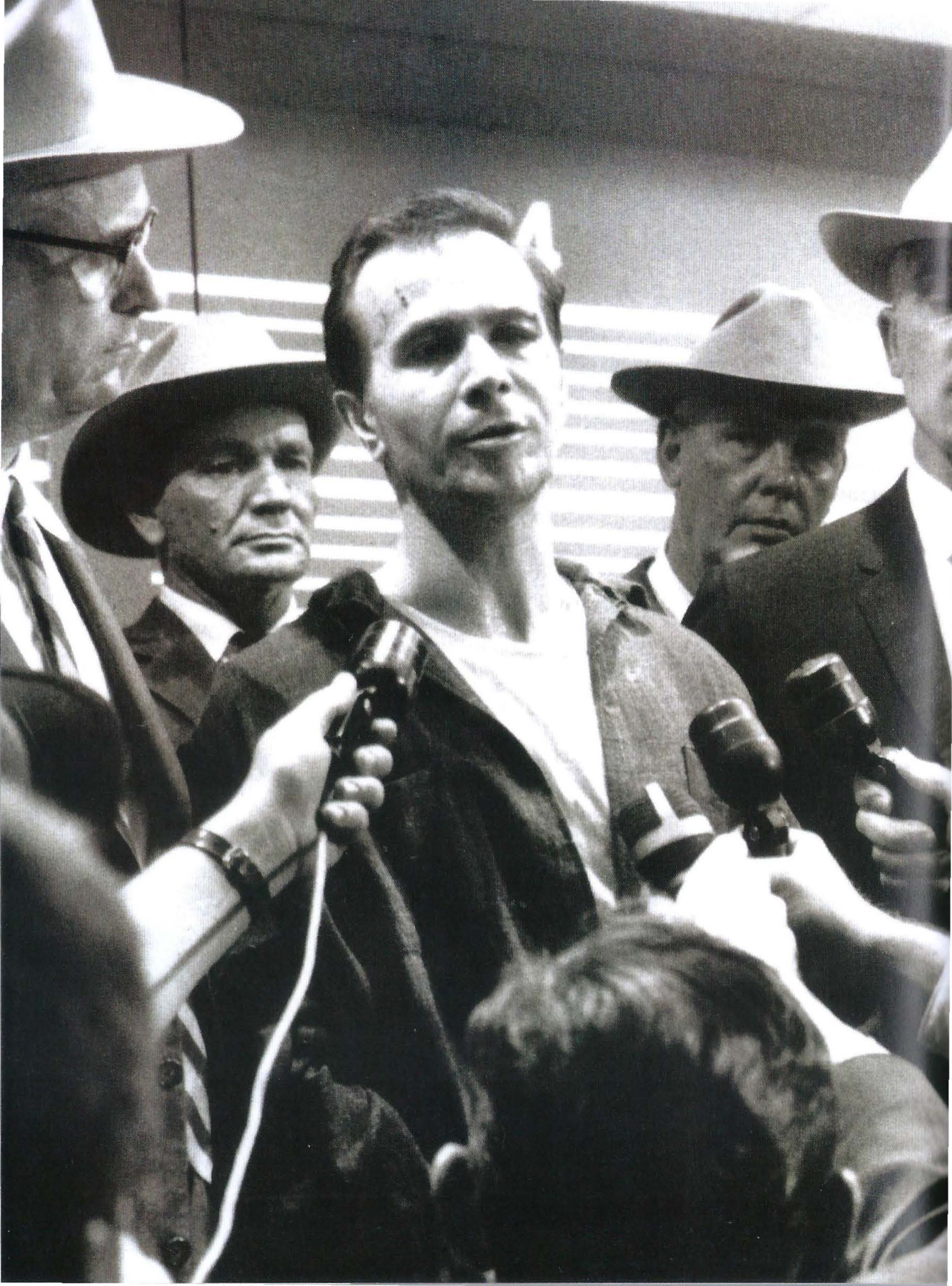
Edward Yang, 1991

Épico en su alcance, aunque no siempre en su escala, el sutil y matizado retrato de Taiwán que nos ofrece Edward Yang logra meter tantos detalles en sus engañosas cuatro horas de duración que lo extraño es que Yang haya conseguido que la película sea tan corta. La acción de la película transcurre durante un año escolar a principios de los sesenta, y muestra un país todavía tambaleante debido a la irrupción del influjo de la China nacionalista (liderada por el represor Chiang Kai-shek) en 1948. El Taiwán de Yang se debate entre el comunismo y la democracia, el nacionalismo y el liberalismo, con la confusión, alienación e incertidumbre que llevan en ocasiones a una debilitadora pasividad.

Yang, a pesar de todo, introduce en la película toques de humor y humanismo que atemperan la tensa atmósfera que anticipa un desastre. La dirección es paciente y serena; la película es como una sinfonía magistral interpretada por docenas de personajes en un tono y un tempo orquestado por Yang. Dando prioridad a los planos largos y lentos sobre los primeros planos, Yang ofrece a su reparto una gran libertad para explorar sus emociones (o la aparente ausencia de las mismas), actuando para la historia en sí y para los otros actores, no solo para la cámara. Yang pretende que la película se centre en lugares y cosas específicas tanto como en las personas. Por ese motivo, no sorprende que este filme revele los puntos esenciales de la trama con el cuidado, la planificación y la deliberación propias de una gran novela.

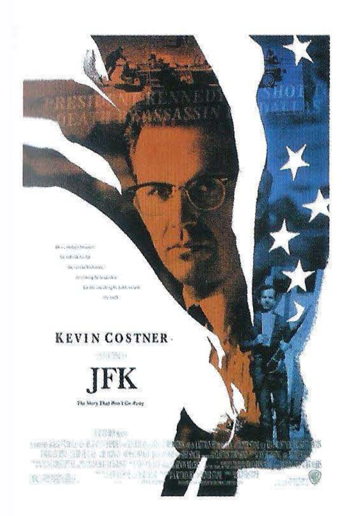
Tampoco sorprende el peso emocional que entraña el trágico final de la película, el contrapeso del riguroso diseño narrativo de Yang, que consigue mantener unidas la historia de las bandas callejeras de Taipei, el amor juvenil, el rock and roll, la pérdida de los símbolos culturales y la búsqueda de la identidad nacional. A menudo se compara, a cierta distancia, con el clásico de Nicholas Ray *Rebelde sin causa*, sin embargo es mucho más. Obra maestra de la nueva ola taiwanesa y punto álgido en la cinematografía de finales del siglo XX, la maestría con que esta película abarca un período de tiempo y un lugar específico va más allá del territorio de la mera narración de una historia. Es como un álbum de fotos multifacético formado por instantáneas conmovedoras que llevan a la reflexión. **JKL**





JFK, caso abierto Oliver Stone, 1991

JFK



EE.UU. (Alcor, Camelot, Ixtlan, Canal+, Regency, Warner Bros.), 189 min, b/n/color **Idioma** inglés **Producción** A. Kitman Ho, Oliver Stone **Guión** Oliver Stone, Zachary Sklar, basado en el libro *Crossfire: The Plot That Killed Kennedy* de Jim Marrs y *On the Trail of the Assassins* de Jim Garrison **Fotografía** Robert Richardson **Música** John Williams **Intérpretes** Kevin Costner, Kevin Bacon, Tommy Lee Jones, Laurie Metcalf, Gary Oldman, Beata Pozniak, Michael Rooker, Jay O. Sanders, Sissy Spacek, Brian Doyle-Murray, Gary Grubbs, Wayne Knight, Jo Anderson, Vincent D'Onofrio, Pruitt Taylor Vince **Oscar** Robert Richardson (fotografía), Joe Hutshing, Pietro Scalia (montaje) **Nominaciones al Oscar** A. Kitman Ho, Oliver Stone (mejor película), Oliver Stone (director), Oliver Stone, Zachary Sklar (guión), Tommy Lee Jones (actor de reparto), John Williams (banda sonora), Michael Minkler, Gregg Landaker, Tod A. Maitland (sonido)

«Los reyes son asesinados, señor Garrison. La política es poder. ¡Nada más!»

«X» (Donald Sutherland)

i

El papel de Earl Warren, presidente de la Comisión Warren, es interpretado por el auténtico Jim Garrison.

Siempre controvertido, Oliver Stone realizó, después de su enérgica película sobre los efectos de la guerra de Vietman, *Nacido el cuatro de julio*, una película que irritó y sorprendió en igual medida: la reflexiva, arrolladora y partidaria de la teoría de la conspiración *JFK*.

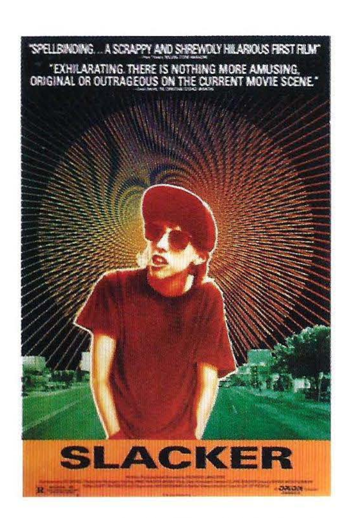
Por supuesto, mucha gente piensa que no sabemos toda la verdad sobre el asesinato del presidente John F. Kennedy, el 22 de noviembre de 1963. ¿Realmente creemos que Oswald lo hizo solo? ¿El informe de la Comisión Warren, que pretendía ser concluyente da alguna respuesta? Aunque se ha debatido en gran manera la posibilidad de que fuera más de una persona quien apretase el gatillo el día en cuestión, Stone va más allá y traslada algunas teorías al cine. El resultado es una fascinante película que todavía plantea más preguntas.

Protagoniza la película Jim Garrison (Kevin Costner), el fiscal de distrito de Nueva Orleans que tenía sus propias teorías respecto a quién había matado a JFK y llevó una investigación sobre el asesinato entre 1966 y 1969. Stone no comparte todas sus teorías —algunos creen que Garrison era un bala perdida incapaz de distinguir las pistas reales de las ideas sobre la conspiración—, pero el director lo utiliza como punto de partida, y lo convierte en el centro simbólico de la película simplemente por haber sido el único hombre en Estados Unidos que intentó llevar a alguien ante la justicia por el que se considera el asesinato más famoso de todos los tiempos (que sigue sin resolverse, algo sorprendente teniendo en cuenta la cantidad de testigos que hubo aquel día).

Utilizando imágenes documentales de archivo —entre ellas la infausta película casera de Abraham Zapruder—, flashbacks, reconstrucciones, un montaje veloz y un hábil uso de las palabras y la banda sonora, Stone unifica diferentes ideas y teorías a partir de la enorme montaña de pruebas y testigos sin confundir ni engañar en ningún momento al público. Después de tres intrigantes horas de película, cuando aparecen los títulos de crédito no se da respuesta alguna, pero sabemos —si es que teníamos alguna duda— que fue imposible que Lee Harvey Oswald actuase en solitario.

Y para aquellos que no habían nacido o eran demasiado pequeños para recordar los acontecimientos de 1963, en esta película están todos: la muerte de Kennedy durante un desfile por las calles de Dallas, Jack Ruby asesinando a Oswald... y todo lo demás. Lo vemos todo con los ojos de Garrison, y Stone nos muestra con gran inteligencia lo que llevó a ese hombre corriente a sumergirse en informes e historiales para sacar a la luz una conspiración que involucraba a la CIA, a los seguidores de Castro y a varios grupos marginales. No habría logrado interesar al público por esta búsqueda de la verdad sin la poderosa interpretación de Costner, que capta nuestra atención a lo largo de toda la película a pesar de los numerosos actores, verdaderos pesos pesados, que aparecen y desaparecen en pequeños papeles: desde Tommy Lee Jones como el sospechoso Clay Shaw, hasta Joe Pesci, Gary Oldman (como Oswald), Donald Sutherland, Jack Lemmon, Walter Matthau, Kevin Bacon y Sissy Spacek; todos ellos estupendos.

Una película verdaderamente sorprendente de un director único. **JB**



Slacker Richard Linklater, 1991

1991

EE.UU. (Detour), 97 min, color
Idioma inglés
Producción Richard Linklater
Guión Richard Linklater
Fotografía Lee Daniel
Intérpretes Richard Linklater, Rudy Basquez, Jean Caffeine, Jan Hockey, Stephan Hockey, Mark James, Samuel Dietert, Bob Boyd, Terrence Kirk, Keith McCormack, Jennifer Schaudies, Dan Kratochvil, Maris Strautmanis, Brecht Andersch, Tommy Pallotta

«¿Quién ha escrito alguna vez una gran obra sobre el inmenso esfuerzo que supone no crear nada?»

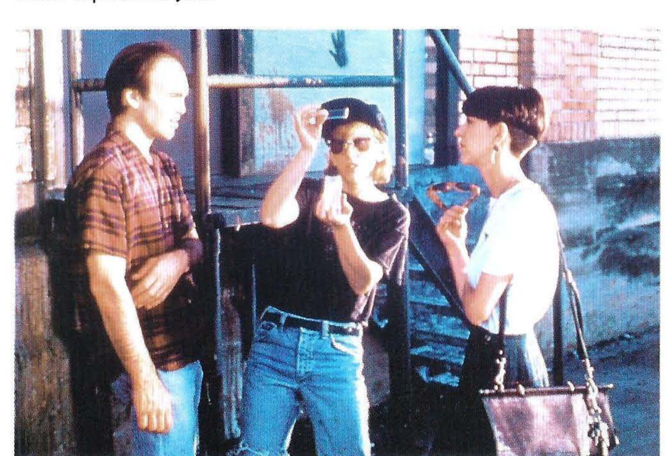
Dostoyevsky Wannabe (Brecht Andersch)

La segunda película de Richard Linklater, exquisitamente diferente y toda una delicia —que fue la primera en conseguir una distribución considerable, tras la más oscura y más obviamente cinéfila obra en super 8 milímetros *It's Imposible to Learn to Plow by Reading Books* (1988)— nos ofrece un paseo de veinticuatro horas por la descabellada y marginal cultura de Austin (Texas), que había sido el cuartel general de Linklater a lo largo de su polifacética carrera. Al contrario de todas sus siguientes películas hasta el momento, *Slacker* no tiene nada que pueda denominarse trama, excepto el modo literal de moverse cronológica y geográficamente a lo largo de un día en Austin, pero rebosa personajes extraños y estupendas charlas (que a veces parecen improvisadas, aunque fueron escritas por Linklater, al parecer con la colaboración de algunos de los participantes, al igual que en su película animada del año 2001, *Waking Life*). La estructura de los diálogos enlazados nos recuerda a una variación de la película de Luis Buñuel *El fantasma de la libertad* (1974) o *Playtime* (1967) de Jacques Tati, en las que varios elementos se unen por la simple virtud de estar unos junto a otros en la misma franja de tiempo y espacio. Combinar cierta lógica formal con un impulso ilógico hacia las fantasías gratuitas y las digresiones es una tendencia de Linklater que también quedará patente en sus siguientes películas. Sin embargo, esta combinación nunca había sido llevada a cabo con tanto descaro como en este filme.

«Todos tus pensamientos se fraccionan y se convierten en una realidad propia», le dice el propio Linklater a un taxista con cara de póquer en la primera secuencia (en algunos sentidos la más divertida), anticipando de nuevo *Waking Life*, filosofando desde el asiento trasero de un coche. Y el recuerdo de la película ilustra ampliamente dicha noción con sus diferentes teóricos de la conspiración y el asesinato, los entusiastas de los asesinos en serie, músicos, intelectuales, universitarios, pontificadores, delincuentes menores, gente de la calle y desocupados en general (unos noventa en total). A pesar de que la película no va a ningún sitio, en términos narrativos, y finaliza con una especie de conclusión circular, el poder evocativo de las escenas a menudo proporciona un divertido sentido de la supervivencia heredado de la cultura de los años sesenta y la estupenda sensación de conciencia de una comunidad específica. **JRos**

i

Slacker inspiró directamente a Kevin Smith para debutar como cineasta con *Clerks* (1994).



Wong en América Hark Tsui, 1991
Wong Fei-Hung

Hong Kong (Film Workshop), 134 min, color
Idioma cantonés, inglés, mandarín
Producción Hark Tsui
Guión Yiu Ming Leung, Pik-yin Tang, Hark Tsui, Kai-Chi Yu
Fotografía Tung-Chuen Chan, Wilson Chan, David Chung, Andy Lam, Arthur Wong, Bill Wong
Música Romeo Díaz, James Wong
Intérpretes Jet Li, Biao Yuen, Rosamund Kwan, Jacky Cheung, Steve Tartalia, Kent Cheng, Yee Kwan Yan, Mark King, Jonathan Isgar, Shun Lau, Chi Yeung Wong, Ma Wu, Simon Yam, Cheung-Yan Yuen, Kam-Fai Yuen, Shun-Yee Yuen, Tony Yuen

Hark Tsui fue el director estrella de Hong Kong durante los años ochenta y principios de los noventa, que mezcló con habilidad en sus películas de acción ingeniosos comentarios políticos. En *Wong en América* dio nuevos bríos a la historia del héroe tradicional chino Wong Fei-Hung.

Wong, legendario sanador y luchador de artes marciales, protagonista de unas cuantas películas de Hark en los años sesenta, vuelve a ser presentado aquí de forma espléndida, en el primer episodio de *Wong en América*. En 1875, Wong (Jet Li) se enfrenta a los explotadores británicos y a los corruptos empresarios chinos involucrados en una salvaje y convulsa trama de la que forman parte el imperialismo, los campesinos chinos llevados a Estados Unidos para construir el ferrocarril, varios traficantes de armas y unos desgraciados practicantes de las artes marciales obligados a trabajar como matones a sueldo.

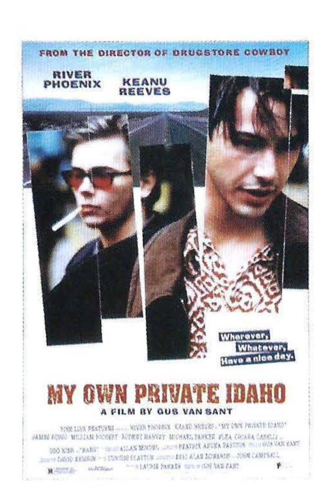
Se trata de cine popular de Hong Kong llevado hasta sus límites, gracias en parte a las excelentes dotes atléticas de Li, que entró en el estrellato con esta interpretación del sereno y estoico héroe. Él es el centro de las escenas de acción, entre las que hay un duelo con escaleras que desafía las leyes de la gravedad y un duelo entre el desarmado Wong y un oponente con pistola. Bajo la trama y la acción sin freno, no obstante, se percibe una palpable melancolía: un lamento por una China que cambia para siempre debido a la influencia occidental. **AT**

Thelma y Louise Ridley Scott, 1991
Thelma & Louise

EE.UU. (MGM, Pathé), 129 min, color
Idioma inglés
Producción Mimi Polk, Ridley Scott
Guión Callie Khouri
Fotografía Adrian Biddle
Música Hans Zimmer
Intérpretes Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky, Brad Pitt, Timothy Carhart, Lucinda Jenney, Jason Beghe, Marco St. John, Sonny Carl Davis, Ken Swofford, Shelly Desai, Carol Mansell
Oscar Callie Khouri (guión)
Nominaciones al Oscar Ridley Scott (director), Geena Davis (actriz), Susan Sarandon (actriz), Adrian Biddle (fotografía), Thom Noble (montaje)

Definir *Thelma y Louise* como una *road movie* feminista es correcto pero supone hacerle un flaco servicio a la película: se corre el riesgo de minimizar su alcance demográfico. Cuenta la historia de una tímida ama de casa (Geena Davis) y una sardónica y mundana camarera, su mejor amiga (Susan Sarandon). Ambas se embarcan en una salida de fin de semana y acaban perseguidas por las fuerzas de la ley, después de que una de ellas mate a un supuesto violador. Esta película caló hondo en el público sin distinciones de género, raza o clase social. Acompaña al espectador después de verla porque no solo habla de la confianza entre mujeres, un género no tratado hasta entonces, sino que proporciona todo tipo de detalles acerca de la injusticia, que permiten a la mayoría de los espectadores identificarse con las heroínas, y su viaje, aterrador pero libre a la vez.

Sarandon y Davis materializan a la mujer estadounidense que tiene que enfrentarse a un montón de obstáculos (hombres aburridos, trabajos sin futuro, vidas insatisfactorias) mientras intenta sobrevivir. El director Ridley Scott retrata esos Estados Unidos de cielos azules y verdes llanuras que forman parte de la leyenda, de la promesa de libertad... pero que no lo son. Y es la grieta entre la promesa y la cruda realidad lo que da fuerza a esta película, pues realiza una punzante crítica sobre el sueño americano, sus verdades y sus limitaciones. **EH**



1991

EE.UU. (New Line), 102 min, color
Idioma inglés
Producción Laurie Parker
Guión Gus Van Sant
Fotografía John J. Campbell, Eric Alan Edwards
Música Bill Stafford
Intérpretes River Phoenix, Keanu Reeves, James Russo, William Richert, Rodney Harvey, Chiara Caselli, Michael Parker, Jessie Thomas, Flea, Grace Zabriskie, Tom Troupe, Udo Kier, Sally Curtice, Robert Lee Pitchlynn, Mickey Cottrell
Festival de Venecia River Phoenix (Copa Volpi-actor)

«Soy un experto en carreteras. Las he estado probando durante toda mi vida. Esta nunca acaba. Probablemente da la vuelta al mundo.»

Mike Waters (River Phoenix)

i

El título del filme está tomado de la canción de los B-52 «Private Idaho», publicada en 1980.

Mi Idaho privado Gus Van Sant, 1991

My Own Private Idaho

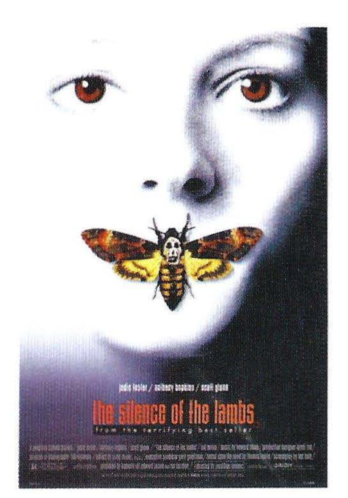
A pesar de ser tan solo la tercera película, del guionista y director Gus Van Sant tras la rompedora *Drugstore Cowboy* (1989) —su primera película, con un irrisorio presupuesto, *Mala noche*, es un olvidado tesoro aún no disponible en vídeo ni en DVD—, *Mi Idaho privado*, sigue siendo su obra más profunda, conmovedora y completa. Desson Howe la definió como «un exquisito poema cinematográfico... sobre la búsqueda eterna que supone el pertenecer a algún lugar y el solitario paisaje del alma».

Sin dejar atrás sus impulsos artísticos y de vanguardia en pos del éxito entre el gran público —algo de lo que se le acusaría con sus dramas sensibleros *El indomable Will Hunting* (1997) y *Buscando a Forrester* (2000)—, Van Sant consiguió contar una historia con personalidad, que logra cautivar a los espectadores con las imágenes y con las palabras. A decir verdad, el reparto para adolescentes, con Keanu Reeves (en su mejor interpretación hasta la fecha) y River Phoenix (que moriría trágicamente por una sobredosis a los veintitrés años, en la cúspide de una brillante carrera) como actores principales, no resultó contraproducente para los intereses comerciales de *Mi Idaho privado*. Pero dado que habla de forma explícita de la indigencia, la homosexualidad y la prostitución juvenil; que presenta a un protagonista que sufre de narcolepsia y que tiene tiernos recuerdos de una madre que lo abandonó siendo niño; que homenajea la adaptación de *Enrique V*, de Shakespeare, que Orson Welles realizó en 1965, *Campanadas a medianoche*, mediante un consciente uso anacrónico de los modos de hablar del bardo en algunas escenas clave, no puede decirse que Van Sant intentase no incomodar —e incluso causar su ira— al espectador medio estadounidense. A pesar de ser muy poco convencional, tanto en la narración como estilísticamente, para convertirse en un superéxito de público, la película fue aclamada por la crítica y encumbrada por los admiradores de Van Sant.

Mi Idaho privado (el título proviene de una canción del grupo B-52) se centra en la relación entre Mike (Phoenix) y Scott (Reeves), dos prostitutos que viven en las calles de Portland (Oregón). Miembros de una estridente y libidinosa familia de marginados sociales que se reúnen en un ruinoso edificio, la pareja vende sus cuerpos a quien quiera comprarlos con el fin de sobrevivir; aunque al final sabemos que Scott es el hijo rebelde de una adinerada familia de Portland, que ha escogido ese modo de vida como medio para humillar a su padre. En cuanto a Mike, lo que se ve es lo que hay: un tranquilo, soñador y amable muchacho que está enamorado de su mejor amigo, que se queda dormido en cualquier parte —a menudo en los momentos más inoportunos, algo que el director utiliza para acentuar tanto el humor como el patetismo— y está obsesionado con encontrar a su madre. Es este último detalle lo que impulsa el laberíntico (aunque nunca lento) viaje que supone la trama, mientras Scott acompaña a su amigo, siempre en peligro, en excursiones que van desde Idaho hasta Italia en busca del mito del amor maternal, algo que el público ve como raídas imágenes de vídeo casero en la mente de Mike.

En esta tierna aunque asentimental película, Van Sant logró lo que pocos cineastas han logrado: comunicar la experiencia subjetiva de una juventud turbulenta y descontenta. **SJS**





1991

EE.UU. (Orion), 118 min, color **Idioma** inglés **Producción** Ronald M. Bozman, Edward Saxon, Kenneth Utt **Guión** Ted Tally, basado en la novela de Thomas Harris **Fotografía** Tak Fujimoto. **Música** Howard Shore **Intérpretes** Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Anthony Heald, Ted Levine, Frankie Faison, Kasi Lemmons, Brooke Smith, Paul Lazar, Dan Butler, Lawrence T. Wrentz, Don Brockett, Frank Seals Jr., Stuart Rudin, Masha Skorobogatov **Oscar** Edward Saxon, Kenneth Utt, Ronald M. Bozman (mejor película), Jonathan Demme (director), Ted Tally (guión), Anthony Hopkins (actor), Jodie Foster (actriz) **Nominaciones al Oscar** Craig McKay (montaje), Tom Fleischman, Christopher Newman (sonido) **Festival de Berlín** Jonathan Demme (Oso de Plata-director, junto con *Ultrà* [1990], nominación al Oso de Oro)

«Oh, es un monstruo. Un psicópata puro. Desde el punto de vista científico, Lecter es nuestro activo más valioso.»

Dr. Frederick Chilton (Anthony Heald)

i

Paradójicamente para un papel tan importante, Hopkins solo aparece en pantalla durante dieciséis minutos.

El silencio de los corderos Jonathan Demme, 1991
The Silence of the Lambs

El silencio de los corderos, la primera cinta de terror que ganó el Oscar a la mejor película, también obtuvo la distinción de conseguir, por tercera vez en la historia, los cinco Oscar principales, después de *Sucedió una noche* (1934) y *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975).

Adaptación del best seller de Thomas Harris, la película merecía los premios, pues está estupendamente interpretada por Jodie Foster y Anthony Hopkins, y dirigida por Jonathan Demme, conocido por sus comedias anteriores, y provoca numerosos escalofríos entre el público sin llegar a lo sangriento. Foster, la agente novata del FBI Clarice Starling, accede, a petición de su superior Jack Crawford (Scott Glenn), a visitar al famoso asesino en serie Hannibal *El Caníbal* Lecter (Hopkins, en un papel ofrecido en primer lugar a Jeremy Irons), un ex psiquiatra encerrado en una prisión subterránea. La opinión de Hannibal sobre la psique de un asesino llamado Buffalo Bill (interpretado de manera escalofriante por Ted Levine), puede ser de gran ayuda al FBI para atraparlo.

Por descontado, el ingenioso y culto Hannibal es demasiado listo para darles esa información tan fácilmente. Arrastrará a Clarice a una incómoda e inquietante relación en la que le exigirá recordar su niñez a cambio de sus opiniones sobre el caso. Es en esos intercambios, en la oscura y gótica mazmorra de Hannibal, separado de ella solo por un cristal, en el momento central de la película, cuando Foster, y más notablemente Hopkins, dan su do de pecho en lo que a interpretación se refiere, poniendo voz a las muy citadas palabras de Ted Tally —«Un encargado del censo vino una vez a entrevistarme. Me comí su hígado con habas acompañado de un buen chianti»— con delectación (si es que puede utilizarse esa palabra tratándose de una película sobre un caníbal).

Desde que se estrenó la película, en 1991, el memorable personaje de Hopkins ha tomado vida propia y ha aparecido en la decepcionante *Hannibal* (2001) —con Julianne Moore en el papel de Clarice— y en la más agraciada *Dragón rojo* (2002), basada en la misma novela de la que Michael Mann extrajo la superior y estilizada *Manhunter* (1986). **JB**



Terminator 2: el día del juicio James Cameron, 1991
Terminator 2: Judgment Day

EE.UU./Francia (Carolco, Canal+, Lightstorm, Pacific Western), 137 min, color
Idioma inglés, español
Producción James Cameron,
Guión James Cameron, William Wisher Jr.
Fotografía Adam Greenberg
Música Brad Fiedel
Intérpretes Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong, Robert Patrick, Earl Boen, Joe Morton, S. Epatha Merkerson, Castulo Guerra, Danny Cooksey, Jenette Goldstein
Oscar Gary Rydstrom, Gloria S. Borders (efectos de sonido), Dennis Muren, Stan Winston, Gene Warren Jr, Robert Skotak (efectos visuales), Stan Winston, Jeff Dawn (maquillaje), Tom Johnson, Gary Rydstrom, Gary Summers, Lee Orloff (sonido)
Nominaciones al Oscar Adam Greenberg (fotografía), Conrad Buff, Mark Goldblatt, Richard A. Harris (montaje)

El mejor papel en la carrera de Arnold Schwarzenegger fue el de robot monosilábico y asesino llegado desde el futuro en *Terminator* (1984), de James Cameron, así que a nadie sorprendió que decidiese retomar el mismo papel siete años después en esta secuela. Aquí el ciborg T-800 de Arnie es el chico bueno, enviado por el líder rebelde del futuro John Connor (el personaje de Michael Biehn en la primera película) para proteger a su joven yo (Edward Furlong) y su madre Sarah (Linda Hamilton), para que puedan liderar la lucha contra las máquinas que conquistarán la Tierra.

De ahí que el T-800 llegue para protegerlos de lo que realmente impresiona en esta entrega: una nueva clase de Terminator, el T-1000 (Robert Patrick) que, gracias a unos alucinantes efectos especiales, está construido con metal líquido y puede metamorfosearse adoptando cualquier forma, ya sea el aspecto de otro ser humano o adquiriendo la forma de un charco en la carrera para acabar con Sarah y John. De hecho, en esta secuela todo es más grande y mejor, desde la fuerza psíquica de Hamilton hasta las múltiples explosiones, la impecable dirección y las veloces escenas de acción. Un placer espectacular. **JB**

Delicatessen Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet, 1991

Francia (Constellation, Hachette, Sofinergie, UGC), 99 min, color
Idioma francés
Producción Claudie Ossard
Guión Gilles Adrien, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet
Fotografía Darius Khondji
Música Carlos d'Alessio
Intérpretes Pascal Benezech, Dominique Pinon, Marie-Laure Dougnac, Jean-Claude Dreyfus, Karin Viard, Ticky Holgado, Anne-Marie Pisani, Boban Janevski, Mikael Todde, Edith Ker, Jacques Mathou, Rufus, Howard Vernon, Chick Ortega, Silvie Laguna

Delicatessen, la inspirada película de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, que combina con creatividad todo tipo de géneros —ciencia ficción postapocalíptica, comedia negra y romance— y que ofrece al público una curiosísima colección de sonidos, recibió en Europa un buen puñado de premios y anticipó la siguiente película de la pareja de directores, *La ciudad de los niños perdidos* (1995). Jeunet dirigiría después *Alien: Resurrección* (1997), a la que seguiría el superéxito internacional *Amélie* (2001).

La película se inicia de forma inolvidable: una misteriosa figura cubierta de basura de arriba abajo trata de huir a hurtadillas de una carnicería (situada en los bajos de un edificio en ruinas) escondida en un camión de basura. De repente, se abre con violencia la tapa del camión y el amenazador carnicero (Jean-Claude Dreyfus) le asesta un golpe con el hacha para la carne. No tardamos en saber que la especialidad de ese carnicero es la carne humana, y en cuanto su nuevo empleado —el ex payaso Louison (Dominique Pinon)— se enamora de su hija, violonchelista con gafas (Marie-Laure Dougnac), sus empeños para convertir a Louison en el plato especial del día no cejarán. Para salvar a su novio el payaso de su padre el caníbal, Julie entrega a este último a los rebeldes comedores de lentejas que viven bajo tierra. Con un excéntrico guión adaptado del cómic de Gilles Adrien, y buen número de escenas de humor negro, *Delicatessen* es un festín para la vista y el oído. **SJS**

La doble vida de Verónica Krzysztof Kieslowski, 1991
La double vie de Véronique

Francia/Polonia/Noruega (L Studio, Canal+, Norsk, Sidéral, Tor), 98 min, color
Idioma francés, polaco
Producción Leonardo de la Fuente
Guión Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Fotografía Slavomir Idziak
Música Zbigniew Preisner
Intérpretes Irène Jacob, Halina Gryglaszewska, Kalina Jedrusik, Aleksander Bardini, Wladyslaw Kowalski, Jerzy Gudejko, Janusz Sterninski, Philippe Volter, Sandrine Dumas, Louis Ducreux, Claude Duneton, Lorraine Evanoff, Guillaume De Tonquedec, Gilles Gaston-Dreyfus, Alain Frérot
Festival de Cannes Krzysztof Kieslowski (premio FIPRESCI, premio del jurado ecuménico, nominación a la Palma de Oro), Irène Jacob (actriz)

1991

La doble vida de Verónica es la primera película de Krzysztof Kieslowski después de *Decálogo* (1988), la obra maestra en diez partes que puso en marcha el sistema de coproducción europea que le permitiría rodar la trilogía *Tres colores* (*Azul* [1993], *Blanco* [1994] y *Rojo* [1994]). Se trata de un exquisito enigma que sigue las vidas paralelas de dos mujeres de veinte años, una en Polonia y la otra en Francia, ambas interpretadas por la hermosa Irène Jacob. Al igual que en *Tres colores*, la coproducción europea se convirtió en un medio de financiación pero también en parte de la conceptualización formal y temática del proyecto.

La Verónica polaca es una cantante de mucho talento que tiene una enfermedad cardíaca; la Verónica francesa deja sus clases de canto e inicia una relación con un marionetista (Philippe Volter) que escribe libros infantiles. Dirigida con maestría, esta ensoñadora película supone un esfuerzo simultáneo por parte de Kieslowski: mantener su identidad polaca y, en igual medida, apartarse de ella, casi como si el cineasta soñase con una identidad renacida a pesar de que la financiación del estado polaco proviene del comunismo. **JRos**

Lenguas desatadas Marlon Riggs, 1991
Tongues Untied

EE.UU. (Frameline), 55 min, color
Idioma inglés
Intérpretes Essex Hemphill
Festival de Berlín Marlon Riggs (premio Teddy-documental)

El espíritu desafiantemente punk, la poesía de fuerte carga erótica y las chispas políticas de las últimas producciones de Essex Hemphill inspiraron la película *Lenguas desatadas,* de Marlon Riggs, el revolucionario y controvertido documental que sacó a la luz a los homosexuales musculosos y aportó dignidad a los degradados mariquitas negros; todo ello envuelto en humor y patetismo. Las imágenes de representaciones, los escandalosos fragmentos entre bastidores (la famosa escena de la «bronca»), las entrevistas a las reinas de la calle, las mordaces críticas a la homofobia de las películas negras, y los rostros que aparecen recitando poesía o simplemente hablando de sus vidas, completan un retrato tanto de la negritud como de la homosexualidad que hierve de energía.

Por encima de todo, lo que obliga a ver esta película son los hábiles malabares sobre la política de la identidad personal con un extenso comentario sobre la representación pública del personaje, el modo en que critica la intolerancia social al tiempo que celebra el arte (la creación del propio yo y de la vida) y el Arte (la creación de cultura y sus construcciones) que se realizan dentro y más allá de dicha intolerancia. Lo más profundo de la película expone los defectos tanto de la amplia teoría blanca sobre el impulso del nuevo cine homosexual como la estrecha definición de «autenticidad» del cine negro después de Spike Lee. *Lenguas desatadas* transporta al espectador a través de una subcultura doblemente marginada sin complacer las expectativas o las preconcepciones del turista, transformando los objetos en sujetos que se autodefinen. **EH**



La linterna roja Yimou Zhang, 1991

Da hong deng long gao gao gua

China/Hong Kong/Taiwán (Palace, Era, China Film), 125 min, eastmancolor
Idioma mandarín
Producción Fu-Sheng Chiu
Guión Ni Zhen, basado en la novela de Su Tong
Fotografía Zhao Fei, Lun Yang
Música Naoki Tachikawa, Jiping Zhao
Intérpretes Li Gong, Caifei He, Jingwu Ma, Cuifen Cao, Qi Zhao, Jin Shuyuan, Ding Weimin, Cao Zhengyin, Zhihgang Cui, Chu Xiao, Lin Kong
Nominaciones al Oscar Hong Kong (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Venecia Zhang Yimou (León de Plata, junto a *El rey pescador* y *J'entends plus la guitare*)

Para completar la trilogía iniciada con *Sorgo rojo* (1987) y *Ju Dou* (1990), Zhang Yimou adaptó una novela de Su Tong y volvió a dar el papel protagonista de una joven que se casa con un hombre mucho mayor a Li Gong. De nuevo explica una historia que critica de manera explícita el feudalismo chino e, indirectamente, la China contemporánea. En esta ocasión, sin embargo, el estilo es diferente (a pesar de utilizar el color rojo como clave) y el punto de vista, más seco.

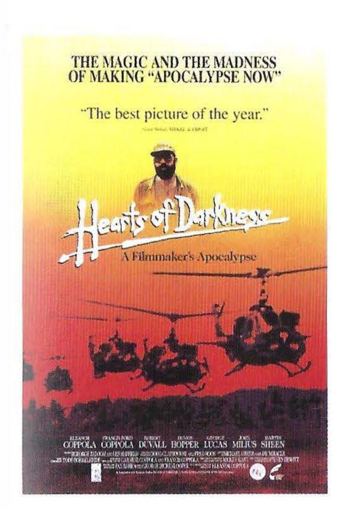
La heroína, una figura que despierta menos simpatía que las anteriores, es una estudiante universitaria que, en el año 1920, se convierte en la cuarta, y más joven, esposa de un hombre poderoso del norte de China cuando su madrastra ya no puede hacerse cargo de su educación. No tarda en verse involucrada en las diferentes intrigas y rivalidades entre esposas que hacen funcionar el mundo del marido y la tradición familiar. Cada esposa tiene su propia casa y su patio dentro del palacio, y aquella a la que el marido elige para dormir con ella en una noche concreta recibe un masaje en los pies, unas cuantas linternas rojas y el derecho a elegir el menú del día siguiente.

La linterna roja nos lleva a un claustrofóbico universo de cajas dentro de otras cajas, en el que las mujeres y las sirvientas dedican sus vidas a intrigar las unas contra las otras. Zhang confirma con esta película su maestría en muchos sentidos, algunos relativamente nuevos (como la estupenda banda sonora), aunque el frío, remoto y agobiante mundo que presenta ofrece un escaso alivio emocional. **JRos**

i

El rostro de Master Chen (Jingwu Ma), esposo de las cuatro mujeres, nunca aparece claramente en pantalla.





EE.UU. (American Zoetrope), 96 min, color **Idioma** inglés **Producción** Doug Claybourne, Les Mayfield, George Zaloom **Guión** Fax Bahr, George Hickenlooper **Fotografía** Larry Carney, Igor Meglic, Steven Wacks **Música** Todd Boekelheide, Carmine Coppola, Francis Ford Coppola, Mickey Hart **Intérpretes** Sam Bottoms, Marlon Brando, Colleen Camp, Eleanor Coppola, Francis Ford Coppola, Gia Coppola, Roman Coppola, Sofia Coppola, Robert De Niro, Robert Duvall, Laurence Fishburne, Harrison Ford, Frederic Forrest, Albert Hall, Dennis Hopper, George Lucas, John Milius, Martin Sheen, G. D. Spradlin

«Es aterrador ver cómo alguien a quien amas se sumerge en el centro de sí mismo y se enfrenta a sus miedos, al fracaso, a la muerte, a volverse loco.»

Eleanor Coppola

i

A Francis Ford Coppola no le gustó cómo le retrataban en la película, e inicialmente se opuso a su lanzamiento en DVD.

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse

Fax Bahr, Eleanor Coppola y George Hickenlooper, 1991

Durante los doscientos treinta y ocho días que Francis Ford Coppola y su equipo de rodaje pasaron en las islas Filipinas filmando *Apocalypse Now*, Eleanor, la esposa de Coppola, documentó a través de una cámara y por escrito las pesadillescas pruebas que tuvieron que experimentar tanto los actores como el equipo y, sin duda el que más (tanto física, psicológica y económica como espiritualmente), su renombrado director estadounidense.

El alucinante éxito de crítica y público de *Apocalypse Now* tras su estreno en 1979 convirtió la película casi de inmediato en un clásico norteamericano.

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, dirigida por Fax Bahr con George Hickenlooper, contribuyó ampliamente a la leyenda, pues relata la turbulenta realización de la película de Coppola. *Hearts of Darkness* une sin que apenas se note las imágenes grabadas dentro y fuera de los escenarios de rodaje, además de conversaciones privadas entre Eleanor Coppola y su marido rodadas sin que él lo supiera con numerosas personas involucradas en la producción (realizadas por Bahr más de diez años después).

A todo esto se añaden escenas que quedaron en la sala de montaje y los fragmentos de las voces de Orson Welles, narrando en un programa de radio en 1938 la novela que Conrad escribió en 1901, *El corazón de las tinieblas* (en la que se basa vagamente el guión de *Apocalypse Now*) y Marlon Brando (que se presentó al rodaje con sobrepeso y sin haber leído la novela de Conrad). Y luego está el despido del que iba a ser el protagonista principal, Harvey Keitel; un tifón que destruyó numerosos decorados; la eterna insatisfacción de Coppola con la conclusión de la película; y el hecho de un rodaje originalmente previsto para dieciséis semanas pero que tardó más de tres años en completarse. Cabe suponer que los creadores de *Hearts of Darkness* sabían que tenían una mina de oro en sus manos con todo ese material.

Hearts of Darkness está ampliamente considerado como uno de los mejores ejemplos del subgénero conocido como documental de «making of», gracias en gran medida al valioso material de primera mano al cual pudieron acceder sus creadores.

Uno de los aspectos más fascinantes del documental es el modo en que revela eficazmente (aunque sin intención) la naturaleza paradójica del cine de autor como concepto crítico en el saber cinematográfico, así como en la idea generalizada de que Coppola fue un director inconformista con una única y no comprometida visión artística.

Por una parte, como *Hearts of Darkness* deja claro más allá de toda duda, *Apocalypse Now* solo podría haber sido una película de Coppola. Por la otra, también queda claro que *Apocalypse Now* no habría sido la obra maestra que es si Coppola no hubiese contado con las magníficas contribuciones del reparto y el resto del equipo.

Por no hablar de Eleanor, quien, si nos fiamos de *Hearts of Darkness*, tenía más fe en su marido que él mismo. **SJS**

Romper Stomper Geoffrey Wright, 1992

Australia (AFC, Film Victoria, Romper Stomper P/L, Seon), 94 min, eastmancolor
Idioma inglés, vietnamita
Producción Ian Pringle, Daniel Scharf
Guión Geoffrey Wright
Fotografía Ron Hagen
Música John Clifford White
Intérpretes Russell Crowe, Daniel Pollock, Jacqueline McKenzie, Alex Scott, Leigh Russell, Daniel Wyllie, James McKenna, Eric Mueck, Frank Magree, Christopher McLean, Josephine Keen, Samantha Bladon, Tony Lee, John Brumpton, Don Bridges

Romper Stomper provocó un apasionado debate en Australia sobre si el país era racista o no. El paso del tiempo nos permite ahora juzgar las cualidades de la impresionante primera película de Geoffrey Wright con mayor claridad.

Centrada en la subcultura *skin head* del barrio de Footscray de Melbourne, *Romper Stomper* detalla con intensidad la desintegración de la banda liderada por Hando (Russell Crowe en uno de sus primeros papeles), que pasa de dar palizas a los australianos vietnamitas a ser perseguida como un animal asustado tanto por la ley como por los resentidos ciudadanos.

El eje principal de la película es un violento y melodramático triángulo amoroso, en el que se ven envueltos Gabe (Jacqueline McKenzie) y su variable intimidad con el indeseable Hando y el más sensible Davey (un destacado Daniel Pollock). Las influencias de Stanley Kubrick y Martin Scorsese son palpables, en particular en la escena en que asedian una casa burguesa al estilo de *La naranja mecánica*.

Romper Stomper no pretende ser un sofisticado comentario sobre las complejidades multiculturales australianas. Estos *skins* son lo que los gángsteres o los delincuentes juveniles acostumbran a ser en las películas: una llamativa metáfora sobre la vida vivida al límite de la sociedad. Tanto Wright como Crowe intentan aportar a la película cierta grandeza shakesperiana, a la manera de *Ricardo III*, y lo consiguieron. **AM**

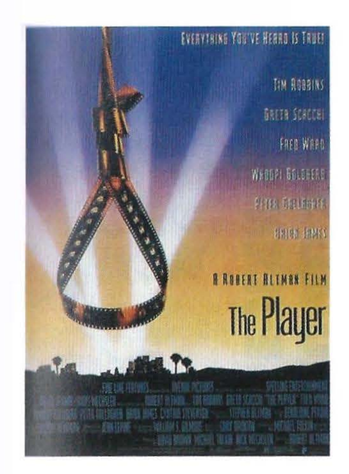
Strictly Ballroom Baz Luhrmann, 1992

Australia (M & A, AFFC, Beyond, Rank), 94 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Tristram Miall
Guión Baz Luhrmann, basado en un relato de Andrew Bovell y Baz Luhrmann
Fotografía Steve Mason
Música David Hirschfelder
Intérpretes Paul Mercurio, Tara Morice, Bill Hunter, Pat Thomson, Gia Carides, Peter Whitford, Barry Otto, John Hannan, Sonia Kruger, Kris McQuade, Pip Mushin, Leonie Page, Antonio Vargas, Armonia Benedito, Jack Webster
Festival de Cannes Baz Luhrmann (premio de la juventud-película extranjera)

Antes de que el guionista y director Baz Luhrmann realizase la frenética *Moulin Rouge*, supo captar con precisión la magia y el poder de los viejos musicales de Hollywood con *Strictly Ballroom*. Lo consiguió entrelazando dos temas clásicos: el rebelde que finalmente triunfa sobre la adversidad y los que dicen no, y el cuento del patito feo que se convierte en cisne y al final se queda con el príncipe.

Cuando el prometedor bailarín Scott Hastings (un increíblemente atractivo Paul Mercurio) desafía a la comunidad de bailarines de salón y sus reglas, su escandalosa madre (Pat Thomson) está a punto de repudiarlo y recurre a todo tipo de artimañas para devolverlo al redil. Al mismo tiempo, la madre de uno de los bailarines primerizos, la tímida Fran (Tara Morice, dulcemente amanerada) se enamora de Scott, un hombre que no parece pertenecer en absoluto a su mundo. Contra viento y marea, se convierten en pareja, tanto dentro como fuera de la pista de baile. Rápida, romántica, divertida e ingeniosa, *Strictly Ballroom* es una verdadera película de entretenimiento.

Lo que hace que la película funcione es que bajo el rápido montaje, la frenética banda sonora y el glorioso y chillón vestuario (y los aún más histéricos y estridentes personajes secundarios) hay mucho corazón, un alma profunda. Es una clara evocación de lo que significa y cuesta ser tanto un soñador como un marginado, lo que lleva a un final estremecedor de la pareja, un triunfo que deja un nudo en la garganta. **EH**



EE.UU. (Avenue, Guild, Spelling), 124 min, color **Idioma** inglés **Producción** David Brown, Michael Tolkin, Nick Wechsler **Guión** Michael Tolkin, basado en su novela **Fotografía** Jean Lépine **Música** Thomas Newman **Intérpretes** Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward, Whoopi Goldberg, Peter Gallagher, Brion James, Cynthia Stevenson, Vincent D'Onofrio, Dean Stockwell, Richard E. Grant, Sydney Pollack, Lyle Lovett, Dina Merrill, Angela Hall, Leah Ayres **Nominaciones al Oscar** Robert Altman (director), Michael Tolkin (guión), Geraldine Peroni (montaje) **Festival de Cannes** Robert Altman (director, nominación a la Palma de Oro), Tim Robbins (actor)

«[El juego de Hollywood] *no es tan duro como la realidad. Esta gente es mucho más siniestra en la vida real que en la ficción.*»

Robert Altman, 1999

El juego de Hollywood tiene más actores galardonados con el Oscar en su reparto que ninguna otra cinta de la historia.

El juego de Hollywood Robert Altman, 1992
The Player

Al principio de *El juego de Hollywood*, dos tipos hablan mientras salen por la puerta de la oficina de un estudio, citando películas que empiezan con «tomas largas». En cuanto la cámara pasa con fluidez de estos personajes a otros, el chiste se hace evidente: es la toma larga definitiva, una parodia del cine moderno sincopado y ostentoso.

El filme se vendió como el regreso de Robert Altman, recuperado doce años después del fracaso comercial de *Popeye* (1980). Tal afirmación no era correcta, pues Altman no había dejado de dirigir películas, obras de teatro y programas de televisión. Sin embargo, *El juego de Hollywood*, que evidencia una modernidad y una maestría estremecedoras, colocó a Altman de nuevo en la cresta de la ola.

El ingenioso guión parece una adaptación a la pantalla de *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe, más exitosa que la adaptación oficial de Brian De Palma en 1990. Griffin Mills, interpretado con un encanto helador por Tim Robbins, es un hábil ejecutivo que trabaja en un estudio cinematográfico. Evalúa las breves sinopsis que reciben, que a menudo intentan absurdamente condensar las ideas de las películas (como en *El graduado II*). Griffin cada vez se siente más abrumado por los juegos de poder que se establecen en la compañía y, en particular, por las amenazas de muerte que recibe de un descontento e ignorado guionista.

De ahí parte la trama del thriller, que gira en torno a una identidad misteriosa, un asesinato accidental, la decepción, el fracaso, las coincidencias, el peligro físico y la intriga sexual. Altman la lleva adelante de un modo impecable, como si el verdadero interés radicase en otra parte. Como es habitual en él, Altman se explaya a la hora de mostrar este detallado mosaico, un mundo en miniatura. Los excéntricos personajes secundarios, los incidentes fugaces, las conversaciones intrascendentes, las extrañas digresiones convierten la cinta en algo maravilloso.

Altman condensa sin esfuerzo aparente la moderna cinematografía de Hollywood, y al tiempo presenta una alternativa radical. Al contrario que todas las películas sobre buenos sentimientos con héroes sólidos, conflictos claros y motivaciones evidentes, retrata a un héroe sospechoso, situaciones resbaladizas y ambiguos motivos, aderezados con ironía pura. Y al final, uno se pregunta cómo es posible que la flor y nata de Hollywood aceptase participar en esta diablura subversiva. **AM**



Reservoir Dogs Quentin Tarantino, 1992

EE.UU. (Dog Eat Dog, Live), 99 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Lawrence Bender
Guión Quentin Tarantino
Fotografía Andrzej Sekula
Intérpretes Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Randy Brooks, Kirk Baltz, Edward Bunker, Quentin Tarantino, Rich Turner, David Steen, Tony Cosmo, Stevo Polyi, Michael Sottile

«[Mis películas son] mis niños. Las quiero a todas, pero al final siempre acabo mostrando debilidad por Reservoir Dogs. *Fue la primera, la que cambió mi vida.»*

Quentin Tarantino, 2007

Fanático confeso del vídeo, Quentin Tarantino tenía tan solo veintiocho años cuando escribió el guión de esta rompedora —y muy imitada— película, cuyo título proviene, al parecer, de una fórmula que se utilizaba en el videoclub donde trabajaba, pues allí se referían a *Adiós muchachos* como a «esa película de *reservoir dogs*» [perros del depósito]. La frase le gustaba tanto a Tarantino que decidió utilizarla para su primera película como director.

Plagada de diálogos inolvidables e interpretaciones estupendas, con un reparto casi totalmente masculino, *Reservoir Dogs* cuenta la historia de las sangrientas consecuencias de un fallido atraco a una joyería. A través de varios flashbacks, vemos cómo Joe Cabot (Lawrence Tierney) va reuniendo a los delincuentes —que no conocen la verdadera identidad de los demás para que nadie pueda delatar a sus compinches— y les da un sobrenombre: señor Marrón (Tarantino), el molesto señor Rosa (Steve Buscemi), el joven señor Naranja (Tim Roth), el mundano señor Blanco (Harvey Keitel) y el violento señor Rubio (Michael Madsen, en una terrorífica y fascinante interpretación). Gracias a una serie de escenas reveladoras, vamos conociendo los acontecimientos que propician el sangriento clímax en un almacén.

Pero no es la inteligente trama lo que hace de esta película un clásico de los años noventa. Al igual que la segunda película de Tarantino, *Pulp Fiction* (1994), tiene un reparto excelente (Madsen, Keitel y Roth realizan las mejores interpretaciones de su carrera) y numerosas escenas que han pasado a la historia del cine, tachonadas de referencias a la cultura pop que se reconocen ahora como distintivos de los guiones de Tarantino.

Ya sea en escenas como la en que los hombres —en una cafetería antes del robo— discuten todos los detalles y el significado real de la canción de Madonna «Like a Virgin» (sus conclusiones no pueden reproducirse aquí), o la de la «oreja» con Madsen (acompañada por el inolvidable clásico de Steeler's Wheel «Stuck in the Middle with You»), Tarantino escoge las palabras y las acciones de un modo tan inteligente que lo sabemos todo de cada personaje, sin importar lo triviales que sean los diálogos. Un excelente debut de uno de los talentos cinematográficos más destacados de los noventa. **JB**

i

Tarantino partía de un presupuesto de 30.000 dólares, pero con la ayuda de Harvey Keitel alcanzó el millón y medio.



Glengarry Glen Ross James Foley, 1992

EE.UU. (GGR, New Line, Zupnik II), 100 min, color
Idioma inglés
Producción Jerry Tokofsky, Stanley R. Zupnik
Guión David Mamet, basado en su obra
Fotografía Juan Ruiz Anchía
Música James Newton Howard
Intérpretes Jack Lemmon, Al Pacino, Ed Harris, Alan Arkin, Kevin Spacey, Alec Baldwin, Jonathan Pryce, Bruce Altman, Jude Ciccolella, Paul Butler, Lori Tan Chinn, Neal Jones, Barry Rossen, Leigh French, George Cheung
Nominaciones al Oscar Al Pacino (actor de reparto)
Festival de Venecia Jack Lemmon (Copa Volpi-actor)

Con esta película, James Foley realizó la comedia negra definitiva sobre vendedores. David Mamet adaptó su propia obra de teatro, con la que había ganado el premio Pulitzer de 1984, y la repetición de los diálogos que caracteriza al autor no solo distancia la historia de la realidad, sino que mantiene al espectador constantemente en tensión.

En una deprimente y funcional oficina inmobiliaria, en una lluviosa noche neoyorquina, el desesperado equipo de vendedores recibe un ultimátum: o venden una dudosas propiedades a «vías muertas» —personas que no tienen historial como inversores en bienes raíces— la mañana siguiente o serán despedidos. Los vendedores que lo consigan recibirán las «estrellas Glengarry», una lista de auténticos compradores. Respecto a los actores —Jack Lemmon, Al Pacino (nominado al Oscar al mejor actor de reparto, y ganador de la estatuilla al mejor actor por su papel en *Esencia de mujer* ese mismo año), Kevin Spacey, Alan Arkin, Jonathan Pryce y Alec Baldwin—, *Glengarry Glen Ross* no tiene reparto, sino un panteón. Baldwin, en particular, realiza una actuación secundaria pero esencial en el papel del hombre duro de la compañía, creado especialmente para la película. El director Foley hizo algo más que actualizar *Muerte de un viajante*: para ver *Glengarry Glen Ross* conviene haberse tomado antes un antiácido. **KK**

Cuento de invierno Eric Rohmer, 1992
Conte d'hiver

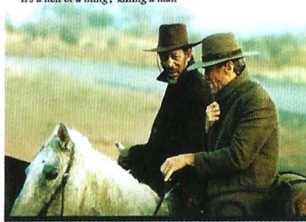
Francia (C.E.R., Canal+, Losange, Sofiarp, Soficas), 114 min, color
Idioma francés
Producción Margaret Ménégoz
Guión Eric Rohmer
Fotografía Luc Pagès
Música Sébastien Erms
Intérpretes Charlotte Véry, Frédéric van den Driessche, Michael Voletti,Hervé Furic, Ava Loraschi, Christiane Desbois, Rosette, Jean-Luc Revol, Haydée Caillot, Jean-Claude Biette, Marie Rivière, Claudine Paringaux, Roger Dumas, Danièle Lebrun, Diane Lepvrier
Festival de Berlín Eric Rohmer (premio FIPRESCI, premio del jurado ecuménico-mención especial, nominación al Oso de Oro)

La segunda película del ciclo de Eric Rohmer *Cuentos de las cuatro estaciones* empieza de un modo un tanto desconcertante con un romance estival (que muestra el sexo de manera explícita) entre una joven peluquera (Charlotte Véry) y el guapo héroe con el que se encuentra durante sus vacaciones en la Bretaña (Frédéric van den Driessche). A pesar de ese breve prólogo, sin embargo, la película es una de las conocidas series de conversaciones, propias de Rohmer, durante el frío período navideño, cinco años después, mientras la peluquera se debate entre dos testarudos pretendientes, pues todavía está convencida de que el amante de aquellas vacaciones y padre de su hija, volverá a aparecer como por arte de magia. Ella se equivocó al darle su dirección, y por eso no pudieron ponerse en contacto.

Con este ingenioso aunque glacial estudio de la fe desesperada y la pérdida del amor, que recuerda a *Mi noche con Maud*, y esa heroína centrada en sí misma e indecisa hasta la irritación, que recuerda a la de *El rayo verde*, estamos ante el territorio arquetípico de Rohmer, dirigido, con un guiño a la obra de Shakespeare hacia un milagroso pero extremadamente satisfactorio final feliz. Como siempre, también, las interpretaciones de corte naturalista resultan totalmente verosímiles, la utilización de los escenarios —París y Burgundy— es evocadora y las caracterizaciones (incluida la librera intelectual y su más pragmático jefe, al que admira) son representativas de las elecciones que la protagonista toma. Brillante y con un final conmovedor. **GA**

Sin perdón Clint Eastwood, 1992

Unforgiven



EE.UU. (Malpaso, Warner Bros), 131 min, tecnicolor **Idioma** inglés **Producción** Clint Eastwood **Guión** David Webb Peoples **Fotografía** Jack N. Green **Música** Clint Eastwood, Lennie Niehaus **Intérpretes** Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris, Jaimz Woolvett, Saul Rubinek, Frances Fisher, Anna Levine, David Mucci, Rob Campbell, Anthony James, Tara Dawn Frederick, Beverley Elliott, Liisa Repo-Martell, Josie Smith **Oscar** Clint Eastwood (mejor película), Clint Eastwood (director), Gene Hackman (actor de reparto), Joel Cox (montaje) **Nominaciones al Oscar** David Webb Peoples (guión), Clint Eastwood (actor), Henry Bumstead, Janice Blackie-Goodine (dirección artística), Jack N. Green (fotografía), Les Fresholtz, Vern Poore, Rick Alexander, Rob Young (sonido)

«Sin perdón... es una obra maestra... y tiene su lugar entre los grandes westerns.»

Phillip French, *The Observer*, 1992

El último western de Eastwood es uno de los grandes: oscuro, absorbente y capaz de tratar temas complejos; una epopeya de melancólica belleza y de resuelto realismo moral, físico e histórico. Eastwood recibió el reconocimiento como cineasta y ganó los Oscar a la mejor película y al mejor director. La película revisa de forma radical el personaje icónico y altivo que Eastwood había interpretado durante su juventud, un hombre sin nombre y de pocas palabras. Fue reconocida como el gran western antirromántico y realizada a partir de un guión que había andado rondando durante veinte años antes de que Eastwood se decidiese a actuar contra su propio mito. Pistoleros canosos, mujeres oprimidas y la dolorosa fealdad de la muerte constituyen el lado oscuro de la historia. El hecho de desacreditar el heroísmo del western y de que aparezca un novelista que reescribe y da glamour a los sangrientos acontecimientos de los que es testigo añade un toque de humor sardónico a *Sin perdón*.

El curtido William Munny (Eastwood), es un asesino retirado, reformado gracias al amor de una buena mujer que murió hace tiempo y lo dejó solo con sus dos hijos y su granja. Al contrario que el Josey Wales de Eastwood, Munny no necesita redimir su pasado sino que lucha por retenerlo cuando se junta con Ned (Morgan Freeman) para ir en busca de la recompensa ofrecida por unas prostitutas. Su labor es vengar a una prostituta acuchillada en el inhóspito pueblo de Big Whiskey, donde el brutal sheriff Little Bill (Gene Hackman) se muestra indiferente a la petición de justicia por parte de las mujeres. Mientras tanto, el extravagante asesino Bob El Inglés (Richard Harris), llega también para cobrar la recompensa, y trae consigo a su biógrafo, uno de esos periodistas de la costa Este que transformaron algunos de los tipos más desagradables sobre la faz de la tierra en héroes libertarios fuera de la ley, protagonistas de sus novelas baratas.

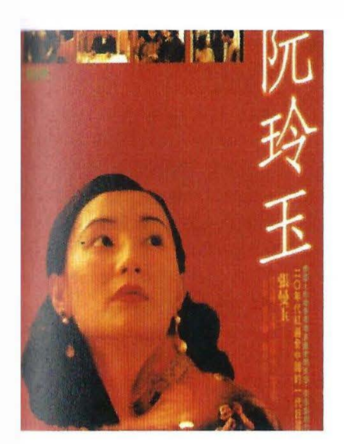
Sin perdón resulta fascinante por el enfoque revisionista de la mitología del viejo Oeste, construida sobre apuestos desesperados y atrevidas aventuras, a lo que yuxtapone el realismo de los recuerdos de Munny y Ned respecto a las incomodidades de dormir a cielo raso, las inclemencias de cabalgar bajo la lluvia y la desagradable tarea de disparar a un hombre, preferiblemente cuando está fuera de combate. Por otra parte, las localizaciones son muy hermosas (Alberta [Canadá], transformada de forma espectacular en la frontera del Medio Oeste).

Hackman y Freeman están soberbios, pero hay una interesante dicotomía en el papel del propio Eastwood. Las pías expresiones de Munny y sus declaraciones de renuncia al asesinato no son del todo ciertas, y cuando finalmente se deja llevar por la ira, el resultado es el que los seguidores de Eastwood habían estado esperando desde el principio; Munny se convierte en una amalgama de todos los violentos vengadores que Eastwood ha interpretado a lo largo de los años.

Es una estupenda obra de artesanía, como se podía esperar de Eastwood, quien despliega todos sus conocimientos sobre un género que mantuvo vivo durante veinte años cuando ya había pasado de moda. Hackman ganó un Oscar por su sádico Little Bill. Eastwood dedica la película a «Sergio y Don», sus últimos mentores en la dirección: Sergio Leone y Don Siegel. Habrían estado orgullosos de él. **AE**

i

El guión de *Sin perdón* dio vueltas por Hollywood durante veinte años antes de que Eastwood se fijara en él.



Hong Kong (Swift), 167 min, color
Idioma cantonés
Producción Jackie Chan, Leonard Ho
Guión Chiu Tai An-Ping
Fotografía Poon Hang-Sang
Música Huang Jin Chen
Intérpretes Maggie Cheung, Han Chin, Carina Lau, Shin Hong, Tony Leung, Lawrence Ng
Festival de Berlín Maggie Cheung (Oso de Plata-actriz), Stanley Kwan (nominación al Oso de Oro)

«Nada como un biopic ortodoxo; el resultado es tierno, vívido y casi abrumadoramente conmovedor.»

Time Out Film Guide

i

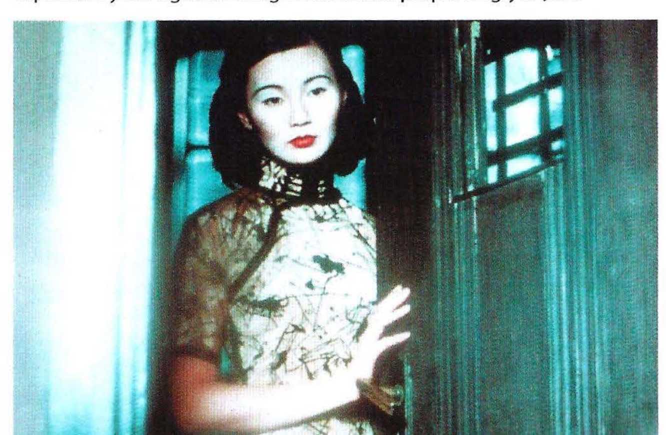
Cheung fue la primera actriz china en ganar un importante premio europeo por su interpretación.

Yuen Ling-yuk Stanley Kwan, 1992
(La actriz)

La obra maestra de Stanley Kwan sigue siendo, con toda probabilidad, la mejor película de Hong Kong que yo haya visto nunca; tan solo algunas obras de Wong Kar-wai, como *Days of Being Wild* (1991) y *Deseando amar* (2000) —películas que pertenecen de un modo significativo a un período concreto— están a su altura en profundidad e intensidad. Hay que reconocer, sin embargo, que haber acortado el metraje original de 167 minutos a 126 fue perjudicial. Además de este insulto, los productores de Hong Kong destruyeron el negativo original; al parecer, la copia sin cortar solo existe en la televisión australiana. *Yuen Ling-yuk* narra la historia de la estrella de cine mudo Ruan Ling-yu (1910-1935), conocida como la Garbo del cine chino. Combina imágenes documentales con recreaciones de la época, glamour con una curiosidad profunda, y bellísimos fragmentos históricos con simulaciones en color de las secuencias filmadas en el pasado; todo ello con el fin de explorar un pasado que parece más complejo, sensual y misterioso que el presente.

Maggie Cheung ganó un merecido premio a la mejor actriz en el Festival de Berlín por su elegante interpretación de Ling-yu, a pesar de que las diferencias con ella como actriz son probablemente más numerosas que las similitudes. De hecho, antes de esta película era conocida básicamente como protagonista de comedias más bien intrascendentes y *Yuen Ling-yuk* se convirtió en un punto de inflexión en su carrera hacia papeles más dramáticos y, a menudo, con más sustancia. Pero la distancia entre su propia imagen de estrella elegante y la de Ling-yu como desenfrenada actriz de trágico destino es crucial, y gran parte del trabajo de Kwan como director consistió en crear una especie de nube alrededor de la gracia y el equilibrio de Cheung. Es inevitable pensar en George Cukor. Kwan también crea un laberinto de preguntas alrededor de quién era y por qué se suicidó Ling-yu; un laberinto tanto físico (con un hermoso y ambiguo uso de los fragmentos de películas en blanco y negro) como metafísico.

Entre los aspectos destacados de la película se encuentran la estilizada belleza de una falsa Shangai de los años treinta y el tono abrasivo de las charlas de Kwan con Cheung en vídeo acerca del significado de todo ello. Cualquier película de época merece conservar el presente junto al pasado, y esta película yuxtapone de manera implícita nuestra propia incapacidad y los vigorosos fragmentos de la propia Ling-yu. **JRos**





Bélgica (Artistes Anonymes), 92 min, b/n
Idioma francés
Producción Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde
Guión Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Vincent Tavier
Fotografía André Bonzel
Música Jean-Marc Chenut, Laurence Dufrene
Intérpretes Benoît Poelvoorde, Jacqueline Poelvoorde-Pappaert, Nelly Pappaert, Hector Pappaert, Jenny Drye, Malou Madou, Willy Vandenbroeck, Rachel Deman, André Laime, Edith Lemerdy, Sylviane Godé, Zoltan Tobolik, Valérie Parent, Alexandra Fandango, Olivier Cotica.
Festival de Cannes Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde (premio SACD-mejor película), Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde (premio especial de la juventud)

«Una pesada broma de película, que algunos encuentran divertida y otros abominable.»

Time Out Film Guide

i

Rémy Belvaux tuvo la idea para este filme cuando buscaba un proyecto que pudiera llevarse adelante sin dinero.

Ocurrió cerca de su casa

C'est arrivé près de chez vous

Rémy Belvaux, André Bonzel y Benoît Poelvoorde, 1992

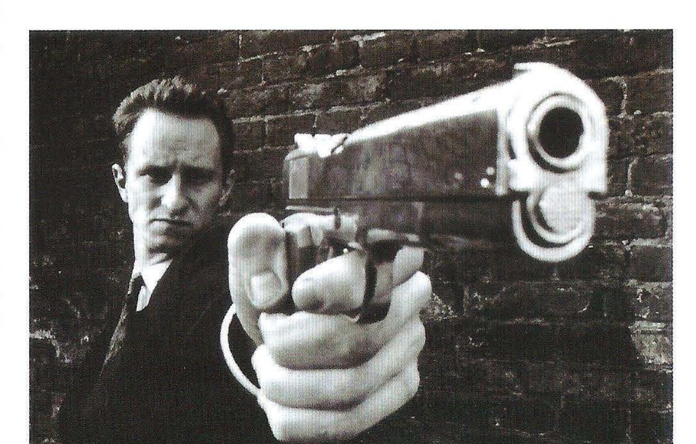
Ocurrió cerca de su casa es probablemente la película más controvertida en la historia del cine belga. Se hizo famosa cuando críticos de todo el mundo censuraron su retrato de la violencia y la relacionaron con otras películas contemporáneas, como *Reservoir Dogs* (1992) y *Henry: retrato de un asesino* (1990). Aunque *Ocurrió cerca de su casa* comparte algunas características con estas películas, es muy diferente.

Rodada en un granulado blanco y negro, con la cámara en mano y el sonido directo, tiene el aire de un documental de *Cinéma Vérité*. La historia trata sobre un equipo de cine que sigue a un autoproclamado asesino en serie, Ben (interpretado por el codirector y coguionista Benôit Poelvoorde). A medida que Ben hace su trabajo convierte en cómplices de sus crímenes al equipo. Les lleva a comer, ellos empiezan a echarle una mano con los cuerpos y luego él hasta les ayuda económicamente.

El discurso ininterrumpido de Ben —sobre su «trabajo», sobre sus víctimas y sus peculiaridades sociales, y sobre el equipo de filmación (sugiriendo ángulos de cámara y criticando sus andrajosos vestuarios)— aporta a *Ocurrió cerca de su casa* un sorprendente tono cómico. Ahí estamos, disfrutando del trabajo de un asesino en serie, porque es gracioso, optimista e impredecible. Mientras está matando a un hombre en su lavabo, Ben se detiene de golpe y les pregunta a los del equipo a qué película francesa les recuerda la escena; durante el rodaje, los sucesivos técnicos de sonido acaban todos muertos.

El punto de inflexión en *Ocurrió cerca de su casa* es la elaborada y desagradablemente explícita escena de una violación. En ese momento la película deja de ser una comedia negra y se convierte en una inclemente crítica del deseo de observar la vida cotidiana fuera de toda medida. El impacto de la escena de la violación es tan desconcertante que nos obliga a repensar los anteriores placeres y cambiar el estatus de la narración.

La idea de la película surgió de la televisión sensacionalista belga, en la que pequeñas historias adquirían una importancia desproporcionada y se introducían en la vida privada de la gente. Este concepto subyacente contribuyó a garantizar el éxito del filme y a asegurarle un lugar entre las películas de culto de todos los tiempos. **EM**



Juego de lágrimas Neil Jordan, 1992
The Crying Game

GB/Japón (Brit. Screen, Channel Four, Eurotrustees, Nippon Film Dev. Finance, Palace), 112 min, color
Idioma inglés
Producción Stephen Woolley
Guión Neil Jordan
Fotografía Ian Wilson
Música Simon Boswell, Anne Dudley
Intérpretes Forest Whitaker, Miranda Richardson, Stephen Rea, Adrian Dunbar, Breffni McKenna, Joe Savino, Jaye Davidson, Andrée Bernard, Jim Broadbent, Ralph Brown, Tony Slattery
Oscar Neil Jordan (guión)
Nominaciones al Oscar Stephen Woolley (mejor película), Neil Jordan (director), Stephen Rea (actor), Jaye Davidson (actor de reparto), Kant Pan (montaje)

El famoso giro de los acontecimientos en *Juego de lágrimas* es en realidad menos interesante que el retrato más radical que ofrece: el personaje de Forest Whitaker, Jody, cuya homosexualidad dista tanto de las preconcepciones habituales de la gente que pocos críticos o espectadores se percataron siquiera del astuto esbozo de su matizada sexualidad. El guionista y director Neil Jordan desarrolla un ensayo, a menudo divertido y casi siempre melodramático, sobre las insondables leyes del deseo en este cuento con diferentes niveles de comprensión sobre una misteriosa «mujer» (el distante y hermoso Jaye Davidson, que da vida al trágico mulato), su amante, asesinado bajo extrañas circunstancias (Whitaker), y un hombre involucrado en su asesinato (Stephen Rea). Todo ello rodeado por una intriga política que se centra en las eternas tensiones entre el ejército británico y el IRA.

A medida que vamos profundizando en el triángulo amoroso entre el difunto, su falsa viuda y su asesino, salen a la luz todo tipo de secretos; la película se aleja de lo que parecía que iba a ser para convertirse en otro cuento, en este caso sobre una intriga sexual. Película capital que la convergencia de la burla del marketing y la subversión sexual convirtió en un éxito, *Juego de lágrimas* demostró que hay un público para el cine independiente audaz y descarado. Con su tratamiento diferente de la raza, la sexualidad y el género, abrió las puertas al debate sobre las complejidades de la atracción y el anhelo erótico. Su extraordinario éxito de taquilla, para bien o para mal, ayudó a transformar una película independiente de culto en un producto altamente rentable. **EH**

La cometa azul Tian Zhuangzhuang, 1993
Lan feng zheng

China/Hong Kong (Beijing Film, Longwick), 138 min, color
Idioma mandarín
Producción Luo Guiping, Cheng Yongping
Guión Xiao Mao
Fotografía Hou Yong
Música Yoshihide Otomo
Intérpretes Yi Tian, Zhang Wenyao, Chen Xiaoman, Lu Liping, Zhong Ping, Chu Quanzhong, Song Xiaoying, Zhang Hong

La vigorosa octava producción de Tian Zhuangzhuang *(The horse thief, Li Lianying, The Imperial Eunuch)* sigue a su héroe de ficción, Tietou, y a su familia, en Pekín desde 1953 hasta 1968, a través de la Revolución Cultural y sus posteriores repercusiones y purgas. Fue prohibida en China. El padre de Tietou es bibliotecario y, después de la revolución, asiste a una reunión para el personal de la biblioteca. Sale de la sala para ir al lavabo. Es una escena inolvidable e inquietante. A su vuelta, ha sido tachado de reaccionario, y ello le reporta el destierro a una granja colectiva para ser recuperado y un cambio radical en las vicisitudes de su familia.

La cometa azul ofrece una mirada sublime y, con frecuencia sutil, a la forma en que la historia y la política perturban unas vidas corrientes. Hace un uso memorable de la localización en el patio vecinal y descubre una aguda sensibilidad en torno a la vida diaria en ese espacio. Se sale de ver esta película con una profunda comprensión hacia los individuos, que se esfuerzan por mantener un sentido ético en el seno de una sociedad cambiante que, periódicamente, confunde esa ética o la reduce a lo irrelevante. **JRos**

Philadelphia Jonathan Demme, 1993

EE.UU. (Clinica Estetico, TriStar), 125 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Edward Saxon
Guión Ron Nyswaner
Fotografía Tak Fujimoto
Música adaptada Howard Shore, Bruce Springsteen, Neil Young
Intérpretes Tom Hanks, Denzel Washington, Antonio Banderas, Roberta Maxwell, Buzz Kilman, Karen Finley, Daniel Chapman, Jeffrey Williamson, Joanne Woodward, Jason Robards
Oscar Tom Hanks (actor), Bruce Springsteen (canción)
Nominaciones al Oscar Ron Nyswaner (guión), Carl Fullerton, Alan D'Angerio (maquillaje), Neil Young (canción)
Festival de Berlín Tom Hanks (Oso de Plata, mejor actor), Jonathan Demme (nominación al Oso de Oro)

Es la principal cinta sobre la enfermedad del sida, dentro de la corriente dominante del cine de Hollywood, aunque el tema había sido tratado en televisión, en particular en la aclamada *An Early Frost*, y en el cine independiente con la película *Longtime Companion*, de 1990.

Tom Hanks, en un papel que le valió su primer Oscar al mejor actor, encarna al personaje de Andrew Beckett, un abogado homosexual de Filadelfia, a quien despiden del bufete cuando descubren que tiene sida. Como afirman que lo han despedido por incompetencia, contrata a un abogado famoso que lo defienda contra la firma. Joe Miller (Denzel Washington), el abogado, es homofóbico y alberga ideas erróneas sobre la enfermedad, pero durante su lucha aprende de Andrew y acaba respetándolo.

Demme llena su emotiva tragedia con actores de gran talento, como Hanks (que consigue unas escenas de valor operístico en las que otros actores de menor altura habrían fracasado), Washington, Jason Robards en el papel del prejuiciado jefe del bufete, y Antonio Banderas, compañero de Andrew.

Algunos dirán que Demme presenta una versión aséptica de los estragos que el sida causa en una persona, pero la actuación apasionada y comprensiva de Hanks compensa cualquier intento de suavizar el tema para un público general. **JB**

El maestro de marionetas Hou Hsiao-Hsien, 1993
Hsimeng Jensheng

Taiwán (ERA, Nian Dai, Qiu Fusheng), 142 min, color
Idioma mandarín, taiwanés, japonés
Producción Chiu Fu-Sheng, Zhang Huakun
Guión Chu T'ien-wen, Li Tianlu, Wu Nien-Jen
Fotografía Lee Pin Bing
Música Chen Ming Chang, Zhang Hongda
Intérpretes Li Tianlu, Lim Giong, Lin Chung, Bai Ming Hwa, Cheng Fue Choung, Liou Hung, Tsai Chen-Nan, Yang Lai-Yin
Festival de Cannes Hou Hsiao-Hsien (premio del jurado, nominación a la Palma de Oro)

Se desarrolla durante la ocupación japonesa de Taiwán, que duró medio siglo desde 1895 hasta 1945. Forma parte de una trilogía, vagamente relacionada, que incluye *City of Sadness* (1989) y *Good Women* (1995). Basada en un hecho real, narra la historia de Li Tianlu, rememorada en su vejez por el propio protagonista. Li es el aprendiz de un maestro de marionetas y, conforme aprende su oficio, presenciamos los aconteceres de su vida.

La película entreteje lo personal y lo político. Li se casa y adquiere una amante, y capea otras complicaciones familiares. A veces la película nos presenta a los japoneses como opresores (como cuando exigen que los hombres de la familia de Li se corten la coleta), pero Li se adapta y trabaja como maestro de marionetas en el aparato de propaganda japonés. Al final de la guerra, el comandante japonés lo invita a almorzar y le dice lo mucho que lo echará en falta.

El director Hou Hsiao-Hsien tiene un estilo pausado, con tomas largas que observan con calma la interacción de los personajes. Aunque el método narrativo exige atención con sus frecuentes elipses, el público se verá recompensado con un retrato, profundamente sentido, de la vida taiwanesa. **EB**



Vidas cruzadas Robert Altman, 1993

Short Cuts

EE.UU. (Avenue, Fine Line, Spelling), 187 min, color **Idioma** inglés **Producción** Cary Brokaw **Guión** Robert Altman, Frank Barhydt, basado en relatos de Raymond Carver **Fotografía** Walt Lloyd **Música** Gavin Friday, Mark Isham, Doc Pomus **Intérpretes** Andie MacDowell, Bruce Davison, Jack Lemmon, Julianne Moore, Matthew Modine, Anne Archer, Jennifer Jason Leigh, Chris Penn, Lili Taylor, Robert Downey Jr., Madeleine Stowe, Tim Robbins, Peter Gallagher, Lily Tomlin, Tom Waits, Lori Singer, Lyle Lovett, Huey Lewis, Darnell Williams **Nominaciones al Oscar** Robert Altman (director) **Festival de Venecia** Robert Altman (León de Oro junto con *Tres colores: Azul*, Copa Volpi)

i

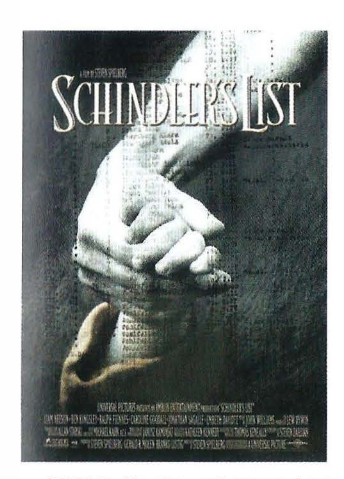
Cada una de las historias fue rodada en una semana, y la cinta se completó en diez semanas.

Uno de los filmes de los noventa que más cortos parecen, es un entrelazado de diversos relatos de Raymond Carver, dirigido por Robert Altman. *Vidas cruzadas* sigue varias líneas de argumento y personajes por un Los Ángeles asolado por los terremotos y los insectos, donde todo el mundo está a punto de venirse abajo y la tragedia aleatoria es inminente.

Altman reúne un reparto único, pero concede también a los actores algo que vale la pena: Jack Lemmon es un padre separado, Julianne Moore está desnuda de cintura para abajo, Anne Archer es payaso de fiestas, Bruce Davison y Andie MacDowell están trastornados por el dolor, Jennifer Jason Leigh es una operadora del sexo por teléfono, Robert Downey Jr. y Chris Penn, hombres indiferentes y horribles, Tim Robins, policía duro, Peter Gallagher destruye la casa de su mujer, Lily Tomlin y Tom Waits beben. Cuando se ve repetidas veces, se detectan mejor cómo se solapan las distintas historias y las actuaciones personales quedan a la vista. En resumen, la película es especialmente notable por su retrato mosaico del Los Ángeles chispeante, angustiado y corrupto de Altman (un lugar muy diferente del Medio Oeste más reseco de Carver).

Vidas cruzadas, interesante contrapunto a la visión intimista de Altman en *El juego de Hollywood* (1992), se aleja del terreno de la industria cinematográfica (solo una breve presencia aquí) para entrar en las pequeñas y extrañas vidas de otros habitantes de la ciudad involucrados. **KN**





EE.UU. (Amblin, Universal), 197 min, b/n/ color **Idioma** inglés **Producción** Branko Lustig, Gerald R. Molen, Steven Spielberg **Guión** Steven Zaillian, basado en la novela *Schindler's Ark* de Thomas Keneally **Fotografía** Janusz Kaminski **Música** John Williams **Intérpretes** Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall, Jonathan Sagall, Embeth Davidtz, Malgoscha Gebel, Shmulik Lev, Mark Ivanir, Béatrice Macola, Andrzej Seweryn, Friedrich von Thun, Krzysztof Luft, Harry Nehring, Norbert Weisser **Oscar** Steven Spielberg, Gerald R. Molen, Branko Lustig (mejor película), Steven Spielberg (director), Steven Zaillian (guión), Allan Starski, Ewa Braun (dirección artística), Janusz Kaminski (fotografía), Michael Kahn (montaje), John Williams (banda sonora) **Nominaciones al Oscar** Liam Neeson (actor), Ralph Fiennes (actor de reparto), Anna B. Sheppard (vestuario), Christina Smith, Matthew W. Mungle, Judith A. Cory (maquillaje), Andy Nelson, Steve Pederson, Scott Millan, Ron Judkins (sonido)

«Stern, si esta fábrica llega a producir un proyectil que pueda dispararse, me sentiré muy desgraciado.»

Oskar Schindler (Liam Neeson)

i

Spielberg no quiso recibir remuneración alguna. Pensó que sería inapropiado.

La lista de Schindler Steven Spielberg, 1993

Schindler's List

La lista de Schindler se apoya en un guión bien construido de Steven Zaillian *(En busca de Bobby Fisher)*. Es la adaptación de una obra de Thomas Keneally —una historia fascinante del hombre de negocios nazi, Oskar Schindler, que salvó la vida de más de mil cien judíos polacos—. Spielberg realiza un trabajo extraordinariamente bueno, que mantiene nuestro interés durante 185 minutos y nos muestra más de los entresijos del Holocausto de lo que suelen hacer las cintas de ficción.

Un valor añadido es la bella fotografía en blanco y negro a cargo de Janusz Kaminski, quien optó por la monocromía porque deseaba proporcionar a la cinta una calidad intemporal. Spielberg temía que su película se convirtiera en el mero testimonio de un período histórico, y estaba empeñado en dotarla de una relevancia contemporánea. Tal como comentó una vez acabado el rodaje, «la he realizado precisamente ahora porque estoy preocupado por los acontecimientos de Bosnia, así como por el intento de genocidio de toda la población kurda». Por razones similares, la mayor parte de la película fue rodada cámara en mano al objeto de rodearla de una atmósfera de *cinema verité* y de una estética de documental.

Spielberg despliega su capacidad y extrae la máxima intensidad del terror y el patetismo existencial que transmite la obra de Keneally —los judíos polacos podían ser asesinados en el momento en que se le antojara al director del campo de trabajo (interpretado por Ralph Fiennes)—. Se complementa y a la vez se contrapesa por su capacidad para explotar el glamour del poder absoluto y la gran vida de los círculos nazis. (En una significativa frase, el director comentó la «maldad sexual» que Fiennes conseguía transmitir en su interpretación.)

Resulta relevante que cada registro emocional vaya acompañado de un tratamiento fílmico individualizado, y al igual que la convincente interpretación de Liam Neeson como Schindler nos acerca al espíritu del nazismo, la sutil puesta en escena de Ben Kingsley como Itzhak Stern —su contable judío, hombre de confianza y la voz de su conciencia—, es el vehículo ideal para adentrarnos en la idiosincrasia de los judíos polacos. En 2011, Kingsley recordaba que Spielberg le comentó que él era «el testigo de la película».

Lo que por desgracia falta son muchos de los elementos más fascinantes de la historia de la vida real que no encajan en el panorama piadoso y patriarcal de Spielberg y, por lo tanto, se distorsiona el relato; como por ejemplo, el papel predominante de Emilie, la esposa de Schindler, que salva las vidas de los judíos después de que él vuelva a vivir con ella, mientras monta una fábrica de municiones falsa en Moravia, o el hecho de que continuara engañándola con otras mujeres.

Uno también se pregunta cómo se las arregló Spielberg con el tema de los sobornos que fueron necesarios para que muchos de los judíos polacos entraran a formar parte de la lista de Schindler —en realidad elaborada en su mayor parte por Marcel Goldberg (interpretado aquí por Mark Ivanir)— y, así, sobrevivieran. No obstante, si hubiera utilizado este tipo de material, es probable que la película hubiera perdido parte de su claridad moral, aun cuando ganara en complejidad. **JRos**

Tres colores: Azul Krzysztof Kieslowski, 1993
Trois couleurs: Bleu

Francia/Polonia/Suiza (CAB, CED, Eurimages, France 3, MK2, Tor), 100 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Marin Karmitz
Guión Agnieszka Holland, Slavomir Idziak, Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz, Edward Zebrowski
Fotografía Slavomir Idziak
Música Zbigniew Preisner
Intérpretes Juliette Binoche, Benoît Régent, Florence Pernel, Charlotte Véry, Hélène Vincent, Philippe Volter, Claude Duneton, Hugues Quester, Emmanuelle Riva, Florence Vignon, Daniel Martin, Jacek Ostaszewski, Yann Trégouët, Alain Ollivier
Festival de Venecia Krzysztof Kieslowski (León de Oro, *ex aequo* con *Vidas cruzadas*), Slavomir Idziak (Osella de Oro, fotografía), Juliette Binoche (Copa Volpi, actriz)

Podría decirse que *Azul*, la primera película de la trilogía *Tres colores* de Kieslowski, está inspirada en el significado del primer color de la bandera francesa (libertad), pero el irascible director nunca sería tan literal. Por el contrario, nos ofrece una cinta misteriosa e indirecta, con unos resultados a la vez bellos e inquietantes. Juliette Binoche representa a una viuda que reacciona ante la muerte de su esposo el compositor, y su hija, retirándose del mundo. Sin embargo, los recuerdos del pasado y los secretos que su esposo dejó interrumpen su egoísta aislamiento emocional y la llevan a solventar los asuntos pendientes.

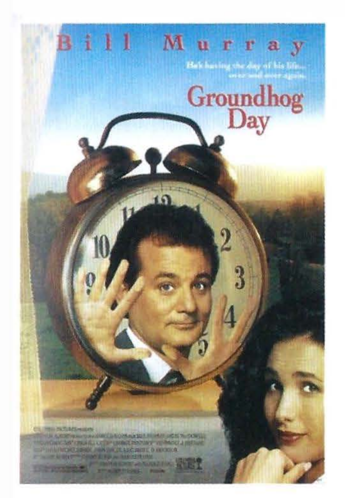
Azul se beneficia de la aguda mirada de Kieslowski y de su infalible sensibilidad para las emociones efímeras, los actos enigmáticos y los detalles mínimos que componen la naturaleza humana y se acompaña de un reparto de primera línea y una realización evocadora. Gracias a su perceptivo guión y al cuidadoso control de la narración, Kieslowski crea una película cuya riqueza y honradez nos permiten una visión del enigmático funcionamiento del alma. El director llena de sentido cada toma de *Azul*, que realza y acentúa la actuación valerosa y potente de Binoche, que se apoya en sutiles tics y otros matices físicos y retrata un espíritu roto que se recupera lentamente y por su propio esfuerzo. **JKl**

Adiós a mi concubina Kaige Chen, 1993
Ba wang bie ji

China/Hong Kong (Beijing Film, China Film, Maverick, Tomson), 171 min, color
Idioma mandarín
Producción Feng Hsu
Guión Wei Lu, basado en la novela de Lillian Lee
Fotografía Changwei Gu
Música Jiping Zhao
Intérpretes Leslie Cheung, Fengyi Zhang, Li Gong, Qi Lu, Da Ying, You Ge, Chun Li, Han Lei, Di Tong, Mingwei Ma, Yang Fei, Zhi Yin, Hailong Zhao, Dan Li, Wenli Jiang
Nominaciones al Oscar Hong Kong (mejor película de habla no inglesa), Changwei Gu (fotografía)
Festival de Cannes Kaige Chen (premio FIPRESCI, Palma de Oro, junto con *El piano*)

Kaige Chen, el primero de los directores chinos de la Quinta Generación en saltar a la palestra del mundo cinematográfico desde la Academia de Cine de Pekín cuando volvió a abrir sus puertas en 1978, revive con valentía en esta película sus amargos recuerdos de la Revolución Cultural. Un drama exquisito y fascinante que repasa el turbulento siglo XX en China a través de traiciones compulsivas colectivas y personales.

Primera película china en conseguir la Palma de Oro en Cannes (para consternación de los estamentos oficiales debido a sus elementos homosexuales y a su reflejo de la historia reciente), *Adiós a mi concubina* es una desapasionada y suntuosa epopeya y un fascinante logro, gracias especialmente al hecho de haber sido realizada en un entorno turbulento y marcado por la censura. La estrella pop de Hong Kong Leslie Cheung interpreta al chico abandonado del que abusan sexualmente y al que preparan para convertirse en una estrella interpretando papeles femeninos, en concreto, el de trágica concubina real en un clásico popular. Fengyi Zhang es su amigo íntimo, compañero de menor talento y menor idealismo, cuyo matrimonio con la intrigante prostituta Li Gong sirve de catalizador para los celos, la denuncia y la angustia por la preservación durante las revueltas sociales. Es una película que equilibra el exotismo cultural y el estremecedor espectáculo (la ópera, la guerra civil y las bandas revolucionarias) con la experiencia humana más íntima y universal. **AE**



EE.UU. (Columbia), 101 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Trevor Albert
Guión Danny Rubin, Harold Ramis
Fotografía John Bailey
Música George Fenton
Intérpretes Bill Murray, Andie MacDowell, Chris Elliott, Stephen Tobolowsky, Brian Doyle-Murray, Marita Geraghty, Angela Paton, Rick Ducommun, Rick Overton

«Es un momento en el que la televisión no puede captar realmente lo apasionante que es ver a esta gran ardilla predecir el tiempo.»

Phil Connors (Bill Murray)

i

Bill Murray fue mordido por una marmota hasta en dos ocasiones, y tuvo que ser vacunado contra la rabia.

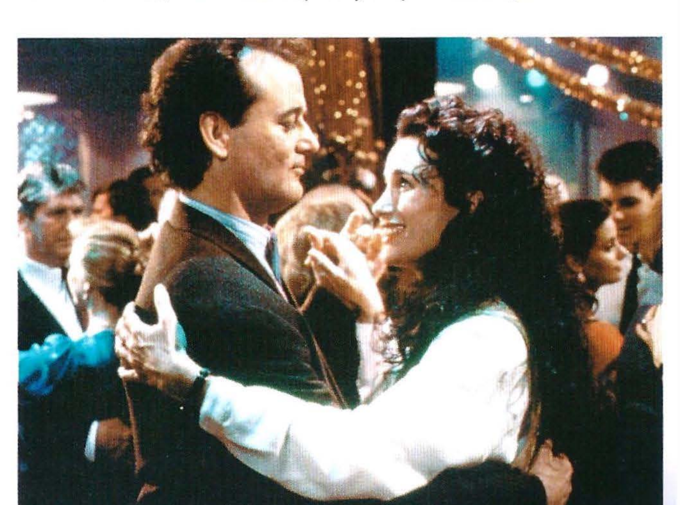
Atrapado en el tiempo Harold Ramis, 1993
Groundhog Day

El actor cómico Bill Murray hace la que posiblemente sea la mejor interpretación de su carrera en esta genial comedia —a buen seguro la mejor de los noventa— escrita por Harold Ramis (que también la dirige) y Danny Rubin.

Murray interpreta a Phil Connors, un malhumorado hombre del tiempo al que envían, junto a la productora Rita (Andie McDowell) y al cámara Larry (Chris Elliot) al simpático pueblo de Punxsutawney (Pensilvania), para documentar la ceremonia anual del día de la Marmota. Una marmota llamada Punxsutawney Phil sale de su guarida y, en función de si ve o no su propia sombra, predice que el pueblo tendrá que experimentar unas cuantas semanas más de invierno. Despectivo y pagado de sí mismo, a Phil no le apetece nada estar allí, así que cuando se despierta a la mañana siguiente y descubre que está reviviendo el día de la Marmota otra vez no se siente precisamente encantado. Sobre todo cuando lo revive una y otra vez y parece ser el único en experimentar y recordar los mismos acontecimientos sin descanso.

Es de una terrible vanidad (que jamás se explica, lo cual la hace incluso mejor) que lo primero que haga Phil sea intentar aprovecharse de la situación. Pregunta a una mujer qué busca en un hombre, y al día siguiente personifica todos esos atributos para conquistarla. Después intenta suicidarse de diferentes maneras (hasta que descubre que inevitablemente volverá a despertarse vivo y coleando a la mañana siguiente). Finalmente, intenta mejorar su comportamiento y su don de gentes en un intento de redimirse a los ojos de Rita, que lo ve como el mismo engreído que ha sido siempre. A lo largo de la película hay ciertos toques de humor deliciosos, por ejemplo, el hecho de que Phil se levante todas las mañanas con la misma canción de Sonny y Cher («I've Got You Babe») en la radio, ver Stephen Tobolowsky en una estupenda interpretación del papel del irritante vendedor de seguros Ned Ryerson, y saber lo que va a suceder antes de que suceda.

Atrapado en el tiempo es maravillosamente inteligente e histéricamente divertida, una comedia que raya la perfección. **JB**





El piano Jane Campion, 1993
The Piano

Australia/Nueva Zelanda/Francia (AFC, CiBy NSW Film & TV Office), 121 min, eastmancolor **Idioma** inglés **Producción** Jan Chapman **Guión** Jane Campion **Fotografía** Stuart Dryburgh **Música** Michael Nyman **Intérpretes** Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill, Anna Paquin, Kerry Walker, Geneviève Lemon, Tungia Baker, Ian Mune, Peter Dennett, Te Whatanui Skipwith, Pete Smith, Bruce Allpress **Oscar** Jane Campion (guión), Holly Hunter (actriz), Anna Paquin (actriz de reparto) **Nominaciones al Oscar** Jan Chapman (mejor película), Jane Campion (director), Stuart Dryburgh (fotografía), Janet Patterson (vestuario), Veronika Jenet (montaje) **Festival de Cannes** Jane Campion (Palma de Oro, junto con *Adiós a mi concubina*), Holly Hunter (actriz)

i

Hunter es una buena pianista, e interpretó ella misma la mayoría de las secuencias.

Sweety (1989) y *An angel at my table* (1990) nos enseñaron a esperar de la realizadora neozelandesa Jane Campion cosas sorprendentes y hermosas, y esta tercera producción, aplomada y provocadora, nos ofrece otra lujosa parábola sobre los peligros y paradojas de la expresión individual de la mujer.

Ambientada en el siglo XIX, la original historia de Campion —que evoca, a veces, la intensidad romántica de Emily Brönte— gira en torno a una viuda escocesa (Holly Hunter) que no habla desde su niñez, presumiblemente por decisión propia, y cuya principal forma de expresión es el piano. Llega a las agrestes tierras de Nueva Zelanda con su hija de nueve años (Anna Paquin) para casarse por una boda concertada, pero el matrimonio empieza con mal pie cuando su futuro esposo (Sam Neill) se niega a transportar el piano a casa.

Un hombre blanco que vive con los nativos maoríes (Harvey Keitel) compra el piano y, atraído por la mujer muda, acuerda cedérselo de nuevo, tecla a tecla, a cambio de lecciones, que acabarán con consecuencias traumáticas.

Decidida a ser políticamente correcta, erótica y romántica al mismo tiempo, *El piano* quiere abarcar demasiado pero, pese a ello, despierta sentimientos apasionados y estimulantes. **JRos**

El banquete de boda Ang Lee, 1993
Hsi Yen

Taiwán/EE.UU. (Central Motion Pictures Corp., Good Machine), 106 min, color
Idioma mandarín, inglés
Producción Ted Hope, Ang Lee, James Schamus
Guión Ang Lee, Neil Peng, James Schamus
Fotografía Jong Lin
Música Mader
Intérpretes Dion Birney, Jeanne Kuo Chang, Winston Chao, Paul Chen, May Chin, Chou Chung-Wei
Nominaciones al Oscar Taiwán (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Berlín Ang Lee (Oso de Oro, junto con *Las mujeres del lago de las almas perfumadas*)

Un joven hombre de negocios de Taiwán, que vive en Nueva York y comparte un piso con su novio, fisioterapeuta, decide casarse con una artista china que necesita el permiso de residencia. Antes de que se dé cuenta, sus padres de Taiwán, que ignoran que es gay, deciden acudir a la boda, lo cual lleva a un sinnúmero de complicaciones cómicas, previsibles pero divertidas. El director Ang Lee colaboró en el guión de *El banquete de boda* con Neil Feng y el productor James Schamus. Este último ha seguido trabajando con el director como productor y coguionista.

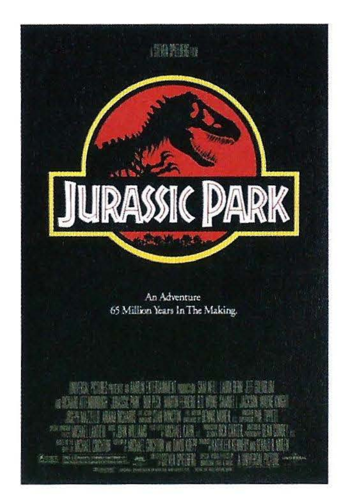
Esta cinta del año 1993, la segunda de Lee, es una comedia social hábil y entretenida que ayudó a establecerlo como director comercial mucho antes que otras películas rodadas, evidentemente, para gustar al público general, como *La tormenta de hielo* (1997) y *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000). Es una sátira sobre la clase media y va destinada a ella. *El banquete de boda* tiene mucho más corazón que filo y va dirigida principalmente a los heterosexuales liberales, aunque los detalles de la cultura China resultarán fascinantes a todos los espectadores no chinos. **JRos**

Thirty Two Short Films About Glenn Gould
François Girard, 1993

Canadá/Portugal/Holanda/Finlandia (CBC, Glenn Gould, NOS, Rhombus, Samuel Goldwyn., Société Radio-Canada, The Ontario Film Development Corp.,Téléfilm Canada, YLE), 92 min, color
Idioma inglés
Producción Michael Allder, Niv Fichman, Barbara Willis Sweete, Larry Weinstein
Guión François Girard, Don McKellar
Fotografía Alain Dostie
Música adaptada Johann Sebastian Bach, Richard Wagner
Intérpretes Colm Feore, Derek Keurvorst, Katya Ladan, Devon Anderson, Joshua Greenblatt, Sean Ryan, Kate Hennig, Sean Doyle, Sharon Bernbaum, Don McKellar, David Hughes, Carlo Rota, Peter Millard, John Dolan, Allegra Fulton

Glenn Gould fue un brillante y excéntrico pianista canadiense que dejó de dar conciertos cuando aún era joven y pasó el resto de su monótona, enclaustrada aunque destacada vida realizando aclamadas grabaciones, programas de radio experimentales, amasando una fortuna en los mercados de materias primas y realizando unas extrañísimas y legendarias llamadas telefónicas, hasta que murió, a los cincuenta años, en 1982. La inclusión de su interpretación de un preludio de Bach en la nave espacial Voyager como mensaje de la Tierra a las estrellas fue un apropiado reconocimiento de su genialidad.

El joven guionista y director canadiense François Girard mezcla con gran habilidad ficciones dramatizadas, realismo documental, humor e incluso animación para adentrarse en la agonía y el éxtasis de este artista en una seductora y deslumbrante serie de viñetas —la juguetona estructura de treinta y dos pequeñas películas es una ingeniosa réplica de las *Variaciones Goldberg*, de Bach— para conformar una única, tierna y divertida biografía. «Diario de un día», por ejemplo, es una película de rayos-X del esqueleto del pianista, la musculatura y las terminaciones nerviosas en funcionamiento; «Parada de camiones» atiende a la orquestación mental que Gould lleva a cabo de las conversaciones que tienen lugar a su alrededor en una cafetería según un arreglo rítmico. Colm Feore hace una maravillosa interpretación de este raro individuo, dando a entender todas las complejidades de este personaje dotado, multifacético y de gran personalidad. La banda sonora, una recopilación del propio repertorio de Gould, es gloriosa. **AE**



EE.UU. (Universal, Amblin), 127 min, color
Idioma inglés
Producción Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen
Guión Michael Crichton, David Koepp, basado en la novela de Michael Crichton
Fotografía Dean Cundey
Música John Williams
Intérpretes Sam Neill, Laura Dern, Jeff Goldblum, Richard Attenborough, Bob Peck, Martin Ferrero, B.D. Wong, Joseph Mazzello, Ariana Richards, Samuel L. Jackson, Wayne Knight, Gerald R. Molen, Miguel Sandoval, Cameron Thor, Christopher John Fields
Oscar Gary Rydstrom, Richard Hymns (efectos de sonido), Dennis Muren, Stan Winston, Phil Tippett , Michael Lantieri (efectos visuales), Gary Summers, Gary Rydstrom, Shawn Murphy, Ron Judkins (sonido)

«El hombre y el dinosaurio, dos especies separadas por 65 millones de años de evolución, se encuentran de repente conviviendo.»

Alan Grant (Sam Neill)

Antes de *Parque Jurásico*, Attenborough no había intervenido en un filme desde *El factor humano* (1979).

1993

Parque Jurásico Steven Spielberg, 1993

Jurassic Park

El mismo año Steven Spielberg recibió una amplia aprobación de la crítica por su drama para «adultos» *La lista de Schindler*, pero realizó también la clase de película que esperamos del director de *En busca del Arca perdida:* una dinámica aventura de dinosaurios y desastres, basada en la novela *best seller* de Michael Crichton *Parque Jurásico.*

El millonario John Hammond (interpretado por Richard Attenborough), algo chalado, ha creado el parque temático definitivo en una isla remota y quiere ofrecer una sesión preestreno, en secreto, a unas cuantas personas cuidadosamente seleccionadas: los paleontólogos Alan Grant (Sam Neill) y Ellie Sattler (Laura Dern), el matemático Ian Malcolm (Jeff Goldblum) y los nietos de Hammond, Tim (Joseph Mazzello) y Lex (Ariana Richards). Lo que encuentran es una deliciosa isla poblada por auténticos dinosaurios recreados mediante muestras de ADN halladas en fragmentos de ámbar fosilizado. Un santuario perfecto, en teoría, pero como las especies que han «criado» incluyen al terrorífico Tyrannosaurus rex y a unas desagradables criaturas de afilados dientes llamadas velocirraptores, y uno de los empleados del parque trabaja en secreto para los rivales de Hammond y decide apoderarse de algunos embriones de dinosaurio, resulta obvio que todo el tinglado acabará provocando lágrimas, gritos y muerte.

La película mezcla el tema de los monstruos y el género de catástrofes, cuando la isla es azotada por una tormenta y los personajes descubren que no hay lugar donde esconderse de esas criaturas prehistóricas gigantes y hambrientas que lo arrasan todo. *Parque Jurásico* está repleto de amenazas y de efectos especiales que dejan boquiabierto al espectador, utilizando para ello tanto las imágenes generadas por ordenador como la animatrónica. Una combinación que justifica por qué la cinta recaudó más de 900 millones de dólares en todo el mundo, convirtiéndose en la película más taquillera de la historia antes de verse superada por *Titanic* (1997).

Spielberg prepara astutamente la irrupción de los monstruos presentándonos en primera instancia a unos encantadores y amables dinosaurios vegetarianos, y dosificando las apariciones de las bestias prehistóricas hasta bien entrada la segunda parte de la película, algo parecido a lo que hizo en *Tiburón* (1975). Así que cuando finalmente topamos con el terrorífico T-Rex, nos hallamos ante una de las obras maestras de la animación. Los adultos y los niños quedan atrapados en un trepidante viaje en jeep que los conduce a través del parque en plena tormenta, con unas vallas electrificadas que no funcionan, e intentando desembarazarse de la amenazadora presencia de los monstruos.

Hay otros muchos momentos impresionantes en la fábula de ciencia descontrolada de Crichton y Spielberg, como el enfrentamiento entre un tiranosaurio y un velocirraptor. Los actores, conscientes de que las auténticas estrellas de la película están generadas por ordenador, se divierten actuando (sobre todo Goldblum, en el papel del «ya os lo decía yo»). Es el gran espectáculo de Spielberg, y un espectáculo impresionante, de los que nos mantienen al borde del asiento. **JB**





El Rey León Roger Allers y Rob Minkoff, 1994
The Lion King

EE.UU. (Walt Disney), 89 min, tecnicolor
Idioma inglés, swahili
Producción Don Hahn
Guión Irene Mecchi, Jonathan Roberts, Linda Woolverton
Música Hans Zimmer, Elton John, Tim Rice, Lebo M., Joseph Williams
Reparto (voces) Matthew Broderick, Joseph Williams, Jonathan Taylor Thomas, Jason Weaver, James Earl Jones, Jeremy Irons, Moira Kelly, Niketa Calame, Laura Williams, Ernie Sabella, Nathan Lane, Robert Guillaume, Rowan Atkinson, Madge Sinclair, Zoe Leader
Oscar Hans Zimmer (banda sonora), Elton John, Tim Rice (canciones)
Nominaciones al Oscar Elton John, Tim Rice (canciones)

En 1991 Disney estrenó la mágica *La bella y la bestia* —la primera película animada candidata al premio de la Academia a la mejor película— y puso su animación al día con una bella mezcla de dibujos tradicionales y dibujos generados por ordenador. La siguió, tres años después, *El Rey León* y no solo mejoró los niveles fijados por *La Bella*, sino que se convirtió, al instante, en un clásico de Disney.

El joven Simba, el cachorro de león (al que da voz Jonathan Taylor Thomas, como cachorro, y Matthew Broderick, como adulto), es expulsado por su malvado tío Scar a la muerte de su padre Mufasa (James Earl Jones). Forzado a defenderse por sí mismo, se hace amigo de dos extraños personajes, Pumba (Ernie Sabella) y Timon (Nathan Lane), y también se enamora de la leona Nala (a la que dan voz primero Niketa Calane y después, Moira Kelly). Luego vuelve a recuperar su lugar como jefe de la manada.

Esta aventura de animación funciona tan bien porque contiene los elementos de una película genial, y mucha acción y aventura. La cinta tiene un desarrollo clásico, según el despreocupado cachorro va convirtiéndose en león sabio y respetado. La respalda la pegadiza música de Elton John, que incluye los éxitos «Circle of Life» y «Can You Feel the Love Tonight». Es sorprendentemente conmovedora teniendo en cuenta que se trata solo de personajes de dibujos animados, en especial la relación entre Simba y su padre y el final que deja a los adultos lloriqueando, hechos papilla. **JB**

i

La película deparó dos éxitos a Elton John: «Circle of Life» y «Can You Feel the Love Tonight».

La última seducción John Dahl, 1994

The Last Seduction

EE.UU. (ITC), 110 min, color
Idioma inglés
Producción Jonathan Shestack
Guión Steve Barancik
Fotografía Jeff Jur
Música Joseph Vitarelli
Intérpretes Linda Fiorentino, Peter Berg, Bill Pullman, Michael Raysses, Bill Nunn, Zack Phifer, J.T. Walsh, Brien Varady, Dean Norris, Donna Wilson, Mik Scriba, Erik-Anders Nilsson, Patricia R. Caprio, Herb Mitchell, Renee Rogers

Hecha para la HBO, empresa de televisión por cable, se emitió antes de proyectarla en los cines, y lamentablemente ya no era presentable a los premios de la Academia. *La última seducción* fue la tercera y mejor incursión del director John Dahl en el género del cine negro.

Linda Fiorentino incendia la pantalla en el papel de mujer fatal. A Bridget la conocemos cuando engatusa a su marido (Bill Pullman) para que se meta en un negocio de drogas, con la idea de escaparse con el dinero y dejarlo tirado. Cuando lo consigue, se desplaza a una pequeña ciudad y entra en la vida de un amable y enamorado Mike (Peter Berg), que no tiene ni idea de en dónde se ha metido.

Rebosante de ardiente sexualidad, la intriga de Dahl resulta deliciosamente amarga y retorcida, porque Fiorentino hace bailar a unos hombres confiados al son que les toca y luego los desecha con la misma rapidez. Pullman —más conocido por papeles más amables— es una revelación como cónyuge de Fiorentino y tan malvado como ella, y Berg adquiere el tono preciso en el papel del pobre tipo que no acaba de darse cuenta de los abismos adonde lo arrastran. Pero la auténtica estrella de la película es Fiorentino, que masca y escupe el delicioso diálogo de Steve Barancik reduciendo a los hombres a víctimas temblorosas y lloriqueantes. **JB**

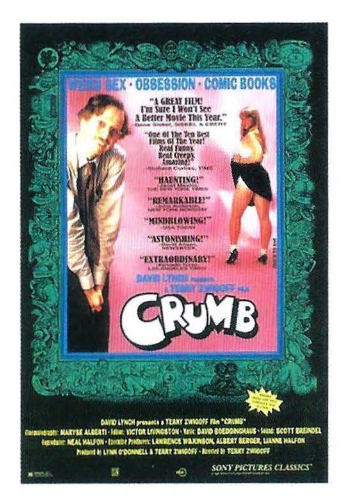
Los juncos salvajes André Téchiné, 1994

Le roseaux sauvages

Francia (IMA, Alain Sarde, Strand), 110 min, color
Idioma francés
Producción Georges Benayoun, Alain Sarde
Guión Olivier Massart, Gilles Taurand, André Téchiné
Fotografía Jeanne Lapoirie
Intérpretes Élodie Bouchez, Gaël Morel, Stéphane Rideau, Frédéric Gorny, Michèle Moretti, Jacques Nolot, Eric Kreikenmayer, Nathalie Vignes, Michel Ruhl, Fatia Maite, Claudine Taulère, Elodie Soulinhac, Dominique Bovard, Monsieur Simonet, Chief Officer Carre

Esta magistral producción de André Téchiné, la duodécima, es una de las mejores películas de una serie de producciones de la televisión francesa sobre los adolescentes desde los años sesenta hasta principios de los ochenta. Al igual que *French Provincial*, de Téchiné, evoca *El conformista* (1970) de Bertolucci. Este relato de jóvenes en el sudoeste de Francia en 1962, hacia el final de la guerra de Argelia, posee el sentimiento, el lirismo y la dulzura del Bertolucci de *Antes de la revolución* (1964). Ahora bien, *Los juncos salvajes* es la obra de alguien más viejo y más sabio.

Los personajes principales están pendientes de su examen de *baccalaureat* en un internado. Trata de un chico que lucha contra su deseo homosexual por un amigo íntimo (Gaël Morel); un estudiante mayor, de derechas, enemigo del nacionalismo argelino (Frederic Gorny), y la hija comunista de uno de los profesores (Elodie Bouchez), que se hace amiga del homosexual y se enamora del mayor pese a sus diferencias políticas. A estos personajes y a algunos otros se les llega a considerar viejos amigos. El tratamiento que Téchiné hace de los paisajes bucólicos es tan exquisito como su tratamiento de la época. *Los juncos salvajes* ganó los premios César (el equivalente francés al Oscar) a la mejor película, el mejor director, el mejor guión y la mejor actriz revelación. **Jros**



EE.UU. (Superior), 119 min, color
Idioma inglés
Producción David Lynch, Lynn O'Donnell, Terry Zwigoff
Fotografía Maryse Alberti
Música David Boeddinghaus
Intérpretes Robert Crumb, Aline Kominsky, Charles Crumb, Maxon Crumb, Robert Hughes, Martin Muller, Don Donahue, Dana Crumb, Trina Robbins, Spain Rodriguez, Deirdre English, Peggy Orenstein, Beatrice Crumb, Kathy Goodell, Dian Hanson

«Cuando escucho la vieja música es cuando siento alguna especie de amor por la humanidad.»

Robert Crumb

Crumb Terry Zwigoff, 1994

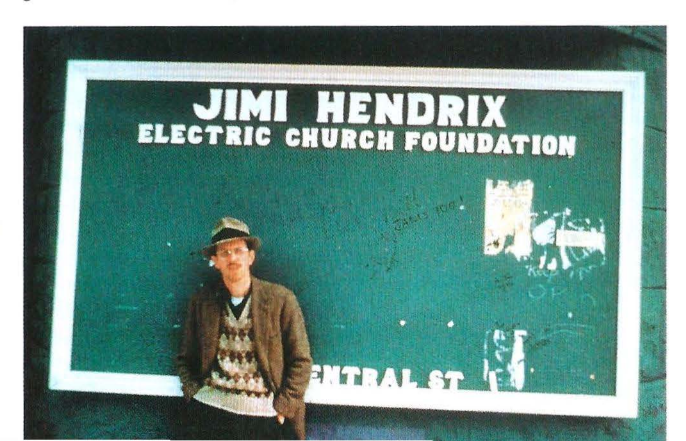
Seguramente, cualquiera que conozca la obra del dibujante de cómics *underground* R. Crumb dará por supuesto que tiene unos cuantos tornillos sueltos y la verdad es que quizá tenga razón. Pero el descubrimiento más notable realizado por el triste y fascinante documental de Terry Zwigoff es que R. Crumb es el menos extraño y el mejor adaptado de tres hermanos. Todos ellos exhiben una brillantez y una creatividad extraordinarias, pero las canalizan a través de actitudes y estilos de vida radicalmente opuestos. Uno de ellos pasa buena parte de su tiempo meditando en las calles de San Francisco. El otro pasa la mayoría del suyo encerrado en casa con su madre y luchando contra la depresión clínica y la locura. Ambos muestran una inclinación artística y un talento similares a los de R. Crumb. La película dedica mucho tiempo a desvelar cómo una niñez compartida relativamente intrascendente condujo a cada uno de los hermanos en direcciones distintas.

El documental consagra la mayor parte de su metraje a seguir el ascenso de R. Crumb, en tanto que icono de los cómics *underground*, durante el auge de la cultura hippy Haight-Ashbury de finales de los sesenta en Estados Unidos. Por medio de una serie de entrevistas reveladoras totalmente sinceras, Zwigoff muestra que Crumb es un ser con espíritu de contradicción nato. Es un rebelde contra las normas del arte y la conducta, visiblemente arbitrarias (y con frecuencia de una corrección política enfurecedora), al que le gusta el jazz, las modas y las costumbres que existían en la cultura estadounidense antes de que sus supervisores corporativos ejercieran un estrecho control sobre ella. Crumb es la quintaesencia del rebelde, cuya forma de resistencia pasiva —los cómics— lo transformaron, irónicamente, en un icono *underground*.

Crumb significó un debut prometedor para Zwigoff, aficionado de toda la vida al jazz clásico y a los cómics *underground*. Se valió finalmente de su éxito como realizador de documentales y rodó una película, *Ghost World*, que, casualmente, se basó en un cómic *underground* de Daniel Clowes, otro obseso por el jazz. *Crumb* tiene tanto que ver con el modo de vida y las actitudes de excéntricos como Zwigoff en general como con R. Crumb. El retrato de un cansado Crumb en los meses anteriores a su retiro sigue siendo un documento (y en cierto modo, resultado) de inestimable valor sobre el ambiente de los cómics *underground* de los sesenta. **JKl**

i

Zwigoff le dijo al crítico Roger Ebert que reclamaría «todos los favores que me debía» para persuadir a R. Crumb de que participase en la cinta.





Criaturas celestiales Peter Jackson, 1994
Heavenly Creatures

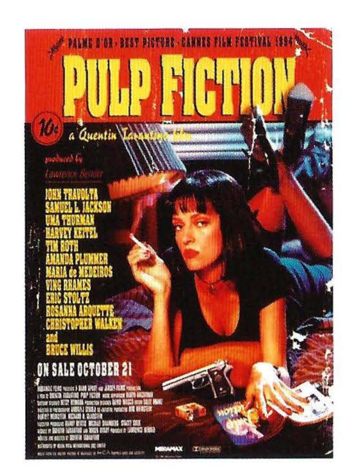
GB/República Federal de Alemania/NZ (Fontana, Miramax , N.Z.F.C , Senator, WingNut), 99 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Jim Booth
Guión Frances Walsh, Peter Jackson
Fotografía Alun Bollinger
Música Peter Dasent
Intérpretes Melanie Lynskey, Kate Winslet, Sarah Peirse, Diana Kent, Clive Merrison, Simon O'Connor, Jed Brophy, Peter Elliott, Gilbert Goldie, Geoffrey Heath, Kirsti Ferry, Ben Skjellerup, Darien Takle, Elizabeth Moody, Liz Mullane
Nominaciones al Oscar Frances Walsh, Peter Jackson (guión)
Festival de Venecia Peter Jackson (León de Plata)

i

En la década de 1970, Juliet se convirtió en escritora de historias de misterio, publicando bajo el pseudónimo de Anne Perry.

Con mucha frecuencia, los cineastas se deshacen en reverencias o solemnidades indebidas cuando ruedan películas arraigadas en la tragedia. No es el caso de Peter Jackson, quien, aunque ahora sea famoso por su trilogía de *El señor de los anillos*, ya recorría la línea que separa el bien y el mal, la inocencia y el pecado, la comedia y el drama en su primera película, *Criaturas celestiales*. Es una interpretación alegremente libre de un caso de asesinato ocurrido en 1952. Pauline Parket y Juliet Hulme, dos escolares de Nueva Zelanda, conspiran para matar a la madre de la primera (proféticamente Mrs. Rieper, que se pronuncia igual que *ripper*, «destripador»), con la esperanza de evitar que las separen.

Endiablado y conmovedor a un tiempo, el filme cuenta la historia de las dos chicas como una parábola de un amor adolescente que se tuerce entre dos inadaptadas. Juliet (Kate Winslet, en el papel que lanzó su carrera), una insolente pobre niñita rica inglesa, sufre a unos padres cruelmente indiferentes, y establece un vínculo con la tímida y poco agraciada pero inteligente Pauline (Melanie Lynskey). Cuanto más intentan separarlas los padres, inquietos por la intensidad homoerótica de su amistad, más se ocultan en un florido universo de fantasía poblado de príncipes y princesas vengadores. Cada una nutre la imaginación obsesiva de la otra hasta que eliminan la línea entre la realidad y los deseos; lo mismo hace Jackson en unas secuencias imaginarias espléndidas, llenas de figuras de barro manipuladas digitalmente, que representan de forma hilarante los ídolos de las dos chicas: Mario Lanza y Orson Welles. **ET**



EE.UU. (Band Apart, Jersey, Miramax), 154 min, color **Idioma** inglés **Producción** Lawrence Bender **Guión** Quentin Tarantino, Roger Avary **Fotografía** Andrzej Sekula **Música adaptada** Dick Dale & his Deltones, Kool & the Gang, Al Green, Tornadoes, Ricky Nelson, Dusty Springfield, Centurians, Chuck Berry, Urge Overkill, Maria McKee, Revels, Statler Brothers, Lively Ones **Intérpretes** Tim Roth, Amanda Plummer, Laura Lovelace, John Travolta, Samuel L. Jackson, Phil LaMarr, Frank Whaley, Burr Steers, Bruce Willis, Ving Rhames, Paul Calderon, Bronagh Gallagher, Rosanna Arquette, Eric Stoltz, Uma Thurman **Oscar** Quentin Tarantino, Roger Avary (guión) **Nominaciones al Oscar** Lawrence Bender (mejor película), Quentin Tarantino (director), John Travolta (actor), Samuel L. Jackson (actor de reparto), Uma Thurman (actriz de reparto), Sally Menke (montaje) **Festival de Cannes** Quentin Tarantino (Palma de Oro)

Pulp Fiction Quentin Tarantino, 1994

La segunda producción de Quentin Tarantino (que fue rodada en 1994, después de su ópera prima, *Reservoir Dogs*, y antes de *Jackie Brown*) constituye un cajón de sastre de relatos criminales interrelacionados y entrelazados, paraíso de los teleadictos, inteligente y enormemente entretenida. *Pulp Fiction* saca la mayoría de sus golpes de efecto, aparte de su ingeniosa estructura, de alusiones y ecos de otras cintas y programas de televisión.

Su único programa es el reverso de la medalla de *Forrest Gump*, pese a todos sus codazos cómplices sobre la redención y las segundas oportunidades. *Pulp Fiction* hace del telespectador espabilado y escapista el héroe de la historia.

La narración de Tarantino, en sus propios y duros términos, es del género duro burlesco, y extrae su morbo de la confusión desmadrada, las drogas, los monólogos machistas con cara impertérrita, las evocaciones de penetración anal y los insultos raciales. Parece un sueño húmedo para las reinonas de catorce años (o para la reinona de catorce años que hay en cada hombre), y su dominio de ese estilo de sabelotodo es tan seguro y firme que su valiente película burbujea, desde el principio hasta el final, con astutos giros y dobles sentidos.

John Travolta, Samuel L. Jackson, Bruce Willis y Harvey Keitel vibran con una potencia estelar de alto voltaje, y el resto del reparto (Uma Thurman, Ving Rhames, Maria de Medeiros, Tim Roth, Amanda Plummer, Eric Stoltz, Rosanna Arquette, Christopher Walken, Steve Buscemi y el mismo Tarantino) llenan ampliamente el resto del escenario.

Utiliza recursos efectistas solo de vez en cuando, como en el desagradable episodio del sótano y algunas escenas de amor anémico. Sin embargo, incluso entonces se percibe claramente su proyecto global: vaciar de vida real y de personas auténticas las películas artísticas y sustituirlas por bromas genéricas y homenajes surtidos, impregnados de exageración y pose, y construye un auténtico monumento al conocimiento experto del espectador.

Las referencias se recogen de Douglas Sirk y Howard Hawks, de *Fiebre del sábado noche* y del *kung fu*, y de Godard, pero no esperemos que las experiencias vitales de las viejas películas se filtren a ésta. Aquí lo único que importa es la superficie, ampulosa y llena de garra. **JRos**

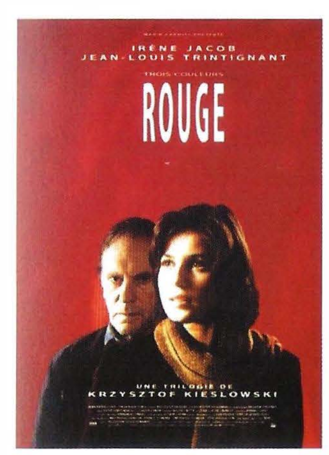
«Si mis respuestas te espantan, no hagas preguntas que espanten.»

Jules (Samuel L. Jackson)

i

Travolta fue la segunda opción, tras Michael Madsen, para interpretar al protagonista de la cinta.





Francia/Polonia/Suiza (CAB, France 3, Canal+, MK2, Tor, TSR), 99 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Marin Karmitz
Guión Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Fotografía Piotr Sobocinski
Música Bertrand Lenclos, Zbigniew Preisner
Intérpretes Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant, Frédérique Feder, Jean-Pierre Lorit, Samuel Le Bihan, Marion Stalens, Teco Celio, Bernard Escalon, Jean Schlegel, Elzbieta Jasinska, Paul Vermeulen, Jean-Marie Daunas, Roland Carey, Brigitte Raul, Leo Ramseyer
Nominaciones al Oscar Piotr Sobocinski (fotografía), Krzysztof Kieslowski (director), Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski (guión)
Festival de Cannes Krzysztof Kieslowski (Palma de Oro)

«Quizá sea usted la mujer que nunca conocí.»

El juez (Jean-Louis Trintignant)

i

En la película aparecen cameos protagonizados por los actores y actrices de las dos primeras entregas de la trilogía de Kieslowski.

Tres colores: Rojo Krzysztof Kieslowski, 1994

Trois couleurs: Rouge

El director consigue llegar al corazón de la fraternidad a través de los lazos, a veces tenues y con frecuencia imposibles de abarcar, que conectan a la humanidad. El tercer color de la bandera francesa representa la fraternidad, aunque la última de las cintas de la trilogía *Tres colores*, de Krzysztof Kieslowski, está solo vagamente ligada a ese tema. Cada una de las tres películas de la serie *Tres colores* acaba siendo mucho más que la suma de sus ambiguas partes, y *Rojo* proporciona la suma total de las tres cintas. Va desgranando sus detalles paciente y elípticamente, al igual que el último capítulo de una gran novela filosófica, extrayendo su fuerza de las misteriosas intrigas del argumento que conectan a una modelo de naturaleza bondadosa (la inefable Irène Jacob) con un cínico juez retirado (Jean-Louis Trintignant). Ambos tienen unas vidas vacías y, sin embargo, expresan su soledad de forma absolutamente diferente. No obstante el juez ve algo interesante en la modelo, y emerge de su caparazón de odio por sí mismo.

Rojo está plagada de suerte y casualidad al igual que muchas otras obras de Kieslowski, y, aunque el metafísico director raramente aborda la espiritualidad per se en su trabajo, su última película (se retiró y murió poco después) parece ser una meditación sobre los vínculos terrenales y sobre nuestro lugar en el universo. En manos menos hábiles, seguramente un tema así habría quedado empantanado en las cavilaciones de la *new age*, pero Kieslowski es demasiado inteligente y eso no sucede. Sus personajes se desarrollan y se relacionan orgánicamente, como si bebieran de un guión formado por impulsos emocionales en lugar de meras palabras. Su cámara capta lugares y momentos que parecen insignificantes, pero su importancia se ve inevitablemente confirmada. En *Rojo* se las arregla incluso para poner de manifiesto, de una forma casi mágica, la urdimbre misma de nuestra existencia, y las metáforas y los toques simbólicos de las tres cintas —*Azul* (1992), *Blanco* (1994) y *Rojo* (1994)— se confunden en la conclusión, intrigante y conmovedora, que muestra la trilogía bajo una luz nueva. No es frecuente que una cinta amalgame con tanta brillantez ideas, imágenes y emociones en un todo magistral. Es un manual para la vida y una obra de arte que se nos presenta como una mera película. **JKl**



Asesinos natos Oliver Stone, 1994

Natural Born Killers

EE.UU. (Alcor, Ixtlan, J D, Regency, Warner Bros.), 118 min, b/n/tecnicolor
Idioma inglés
Producción Jane Hamsher, Don Murphy, Clayton Townsend
Guión David Veloz, Richard Rutowski, Oliver Stone, basado en un relato de Quentin Tarantino
Fotografía Robert Richardson
Música Zack De La Rocha, Peter Gabriel, Tom Hajdu, Brent Lewis, Andy Milburn, Trent Reznor, Eric Avery Weiss, Leonard Cohen, Dr. Dre, Bob Montgomery, Patti Smith
Intérpretes Tommy Lee Jones, Woody Harrelson, Juliette Lewis, Rodney Dangerfield, Robert Downey Jr.
Festival de Venecia Oliver Stone (premio especial del jurado), Juliette Lewis (premio Pasinetti a la mejor actriz)

Oliver Stone, que no ha evitado la polémica con películas como *Platoon* (1990) y *JFK* (1991), provocó su mayor tormenta hasta hoy con esta soberbia reflexión satírica sobre la relación entre los medios y la violencia. Usa diversas técnicas y estilos cinematográficos como animación, vídeo, proyección hacia atrás y hacia delante, y película en color y en blanco y negro. *Asesinos natos* cuenta la historia de Mickey (Woody Harrelson) y Mallory (Juliette Lewis) Knox, que desataron una matanza por todo el país. Este morboso relato pronto despierta la atención de los medios y es relatado a un público ansioso por el sórdido presentador de televisión Wayne Gale (Robert Downey Jr.).

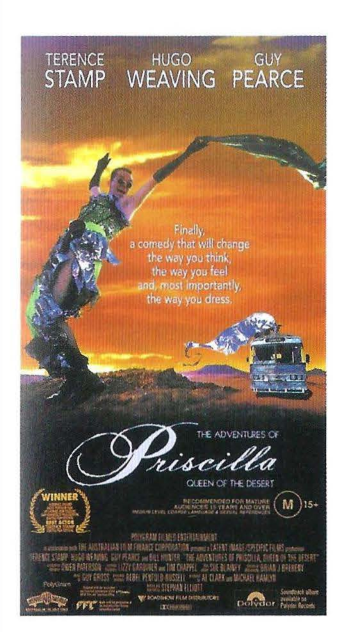
La cinta se vuelve gráficamente violenta cuando los amantes, *white trash* (basura blanca, blancos pobres del sur de Estados Unidos), se abren camino, asesinando, a través de Estados Unidos. Pero habría que elogiar a Stone, en lugar de condenarlo, por esta provocativa narración. Muchos actores aclamados han creído en su inteligente, estilizada y sorprendente película y aparecen en ella: Lee Jones, en el papel del baboso director de la prisión, Tom Sizemore, el obstinado policía que sigue la pista de Mickey y Mallory, y los protagonistas Harrelson, Lewis y Downey Jr. Todos hacen unas interpretaciones tan descarnadas que se cuentan entre las mejores de sus respectivas carreras. **JB**

La boda de Muriel P. J. Hogan, 1994

Muriel's Wedding

Australia/Francia (CiBy 2000, Film Victoria, House & Moorhouse), 106 min, color
Idioma inglés
Producción Lynda House, Jocelyn Moorhouse, Michael D. Aglion, Tony Mahood
Guión P. J. Hogan
Fotografía Martin McGrath
Música Peter Best
Intérpretes Toni Collette, Rachel Griffiths, Sophie Lee, Rosalind Hammond, Belinda Jarrett, Pippa Grandison, Bill Hunter, Jeanie Drynan, Daniel Wyllie, Gabby Millgate, Gennie Nevinson, Matt Day, Chris Haywood, Daniel Lapaine

Lo que parecía a primera vista una sencilla y tontorrona comedia romántica australiana acerca de una chica obesa desesperada por encontrar marido, se convirtió en algo parecido a un clásico de culto. También provocó más aplausos entre los seguidores de las comedias románticas que cualquier otra película del momento. En cuanto Rachel Griffiths y Toni Colette aparecieron juntas en la pantalla, los espectadores supieron que no iba a ser la típica aventura romántica dulzona. No es que Colette interprete a Muriel Hislop, una desmañada muchacha pasada de peso de Porpoise Spit, Australia, sino que, por así decirlo, habita en su interior. Es una chica capaz de hacer cualquier cosa para llegar al altar vestida de blanco, sin importar la pareja o si será feliz después. Ayudada por su vieja amiga Rhonda (Rachel Griffiths), Muriel empieza a transformarse, se hace llamar de otra manera y se dispone a encontrar su amor. Pero el final no es precisamente feliz, pues descubre que su marido, un nadador olímpico sudafricano, sólo va en busca del pasaporte australiano. Que el guionista y director P.J. Hogan introduzca inesperados toques amargos en lo que es, en esencia, el mundo de fantasía de una muchacha, hace que esta comedia sea única y perdurable: muy pocas películas han conseguido equilibrar el sentido del disfrute infantil con el sentido de premonición y fatalidad. Incluso años después de su realización, es fácil comprobar por qué Griffiths y Colette forman un dúo tan rompedor, con y sin los temas de Abba (que abundan en la cinta). **KK**



Australia 104 min, color
Idioma Inglés
Producción Al Clark, Michael Hamlyn
Guión Stephan Elliott
Fotografía Brian J. Breheny
Música Guy Gross
Intérpretes Terence Stamp, Hugo Weaving, Guy Pearce, Rebel Russell, John Casey, June Marie Bennett, Murray Davies, Frank Cornelius, Bob Boyce, Leighton Picken, Maria Kmet, Joseph Kmet, Alan Dargin, Julia Cortez, Daniel Kellie, Hannah Corbett, Trevor Barrie, Ken Radley, Sarah Chadwick, Mark Holmes
Oscar Lizzie Gardiner, Tim Chappel (diseño de vestuario)

«Nos vestimos con ropas de mujer y hacemos de fonomímicos con canciones famosas.»

Felicia (Guy Pearce)

Las aventuras de Priscilla, reina del desierto

The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert

Stephan Elliott, 1994

Una de las primeras películas en celebrar la «fabulosa» naturaleza de las *drag queens*. Esta película sorprendió al mundo del cine al presentar al venerable actor británico Terence Stamp como Bernadette, una transexual acostumbrada a lucir boas de muaré. Arropado además por el hasta entonces desconocido Hugo Weaving en el papel de Teke, y por Guy Pearce (la serie de televisión *Neighbours, Memento, L.A. Confidential*), el director australiano Stephan Elliot nos muestra el mundo de las *drag queen* desde un punto de vista amable y colorista, asociado de algún modo al indefinible miedo envejecer y perder la belleza. Se trata básicamente (y literalmente) y una película de carretera con amplio vestuario: dos homosexuales de Sidney tienen la oportunidad de montar su espectáculo de travestismo en el desierto. Bernadette, todavía de luto por la muerte de su joven amante, se une al dúo para intentar olvidar. El trío compra un autobús y montan un buen revuelo allí donde se detienen.

La homofobia, desenfrenada en esas desérticas tierras, convierte el viaje en un semillero de peligros, especialmente cuando el personaje interpretado por Pearce, Adam, insiste en recorrer las calles de un pueblo disfrazado por completo. Lo que resulta más entrañable es el retrato de cada uno de los artistas. No son simples reinonas pintarrajeadas y chillonas, como las que aparecían en *A Wong Foo...*, sino que son bondadosos, entregados e ingeniosos. Cada uno de ellos tiene diferentes aspiraciones: uno escalar Ayers Rock, otro conocer por fin a su hijo, y Bernadette, con toda su elegancia, encontrar un nuevo amor en su vida. Aunque no le fascinen las *drag queens* (que en cualquier caso no dejan de ser simpáticas), la fotografía de *Priscilla* (que es el nombre del autobús) es absolutamente cinematográfica.

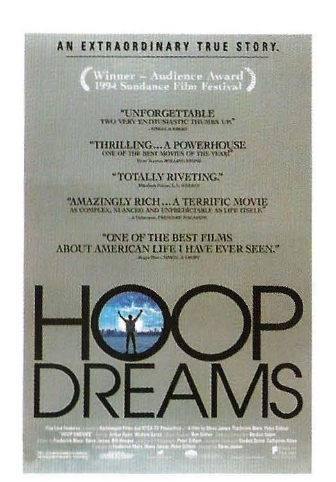
El vestuario, el maquillaje y las pelucas son un efecto tan estupendo como el desierto australiano. La imagen más memorable es la escena en la que Pearce se sube a lo alto del autobús mientras cruzan el desierto y el viento hace ondear su enorme fular plateado. Alegre y conmovedora a un tiempo, *Priscilla* nos ofrece una curiosa mirada por debajo de los disfraces de *drag queen* para ver a las personas que hay tras ellos. **KK**

i

La primera y la última escena de la cinta fueron filmadas el mismo día.



Hoop Dreams Steve James, 1994



EE.UU. (KTCA-TV, Kartemquin), 170 min, color
Idioma inglés
Producción Peter Gilbert, Steve James, Frederick Marx
Guión Steve James, Frederick Marx
Fotografía Peter Gilbert
Música Ben Sidran
Intérpretes William Gates, Arthur Agee, Emma Gates, Curtis Gates, Sheila Agee, Arthur Bo Agee, Earl Smith, Gene Pingatore, Isiah Thomas, Sister Marlyn Hopewell, Bill Gleason, Patricia Weir, Marjorie Heard, Luther Bedford, Aretha Mitchell
Nominaciones al Oscar Frederick Marx, Steve James, William Haugse (montaje)

«Aunque me encanta jugar a básquet, sabes que también quiero hacer otras cosas en mi vida.»

William Gates

La película *Hoop Dreams,* dirigida por Steve James, sigue la historia real de dos adolescentes de un barrio degradado de Chicago, Arthur Agee y William Gates, y su búsqueda de la fama en la NBA. Al acabar la escuela primaria, los dos chicos son reclutados por un cazatalentos, arrancados, literalmente, de las calles e ingresados en St Joseph High, una escuela secundaria privada, con alumnos predominantemente blancos.

Siguiendo los pasos de su ídolo del baloncesto y alumno del St Joseph, el gran base Isiah Thomas, se libran a las intensas exigencias del proceso de maduración, los estudios y el deporte.

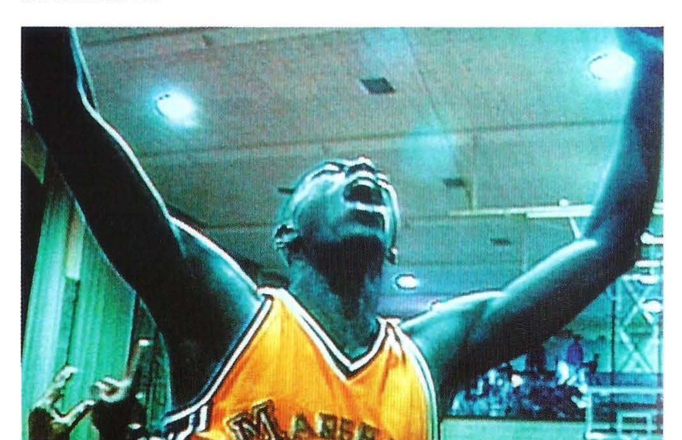
En el primer año documentado solo uno de los dos sobrevive a los rigores de la escuela, y el otro vuelve a la ciudad y acude a una escuela pública, esforzándose por continuar su sueño del baloncesto. Separados por diferentes programas, maduran y llegan a ser atletas extraordinarios al cabo de cinco años. Un espacio de tiempo tan concentrado nos permite una mirada personal a la vida de ambos, nos muestra la búsqueda de la gloria del baloncesto como su mayor pasión y el sueño de sus respectivas familias.

El director y narrador Steve James, siguiendo de cerca sus fracasos y éxitos, desvela un relato único de la lucha por la vida en un barrio pobre. Conforme los niveles de la película se van haciendo visibles, intrincados argumentos secundarios nos familiarizarán con la vida de los demás jugadores. El constante flujo y reflujo de la existencia juega con las emociones y el destino de los dos chicos. El baloncesto, más que un juego para Arthur y William, constituye un medio para que sus instructores y los miembros de su familia hagan realidad sus respectivos sueños y deseos. La cinta nos permite, de este modo, escudriñar el mundo competitivo del baloncesto de las escuelas secundarias a través de los ojos de unos jóvenes, unas familias desgarradas y unos entrenadores apasionados.

Hoop Dreams representa cinco años de ardua dedicación por parte de los chicos y de los realizadores de la película. El filme de James cuestiona y contempla la vida, la familia, los sacrificios, el éxito y el fracaso en un barrio degradado desde los descarnados días de la escuela primaria hasta los altibajos de los dos jugadores durante sus estudios de secundaria. **AK**

i

Cuando la casa de Agee se quedó sin suministro eléctrico, los productores pagaron el restablecimiento.





Sátántangó Béla Tarr, 1994

Hungría/República Federal de Alemania/ Suiza (Mafilm, Vega Film, Von Vietinghoff), 450 min, b/n
Idioma húngaro
Producción György Fehér, Ruth Waldburger, Joachim von Vietinghoff
Guión Béla Tarr, basado en la novela de László Krasznahorkai
Fotografía Gábor Medvigy
Música Mihály Vig
Intérpretes Mihály Vig, Putyi Horváth, László Lugossy, Éva Almássy Albert, János Derzsi, Irén Szajki, Alfréd Járai, Miklós Székely B., Erzsébet Gaál, Erika Bók
Festival de Berlín Béla Tarr (premio Caligari)

¿Cómo hacer justicia a esta cutre comedia negra de siete horas de duración, que se cuenta entre las películas más impresionantes de los noventa? Es una obra diabólica de sarcasmo sobre los sueños, intrigas y traiciones de una cooperativa agrícola fracasada, adaptada por el director húngaro Béla Tarr y por László Kasznahorkai a partir de la novela de finales de 1985. Se desarrolla durante dos días consecutivos, otoñales y lluviosos (interpretados desde la perspectiva de los diferentes personajes) y más adelante, en el transcurso del mes.

La forma de la novela se inspira en los pasos del tango —seis hacia delante, seis hacia atrás—, una idea reflejada por la estructura temporal traslapada, con sus doce secciones y sus largas tomas, extraordinariamente coreografiadas, y unos movimientos de cámara que hacen pensar en un Andrei Tarkovski despojado de espiritualidad y dotado de la intensidad de invernadero de un John Cassavetes. Cada sección acaba vigorosamente con la narración en tercera persona fuera de pantalla; comentario elocuente y poético sobre los personajes y su mundo que procede directamente de la novela.

Si el relato es un comentario indirecto sobre el hundimiento del comunismo, tiene mucho que decir sobre las degradaciones subsiguientes del capitalismo. Como ha señalado Tarr, la policía y la naturaleza humana son las mismas en todas partes. El tema de esta narración, brillantemente construida, es cosa del mundo actual, y sus 450 minutos de duración ininterrumpida son necesarios porque Tarr tiene mucho que decir y quiere hacerlo bien. **JRoss**

i

En una entrevista del año 2000, Tarr reveló que solo se habían realizado 150 tomas separadas en toda la película.

Clerks Kevin Smith, 1994

EE.UU. (Miramax, View Askew), 92 min, b/n
Idioma inglés
Producción Scott Mosier, Kevin Smith
Guión Kevin Smith
Fotografía David Klein
Música Scott Angley
Intérpretes Brian O'Halloran, Jeff Anderson, Marilyn Ghigliotti, Lisa Spoonhauer, Jason Mewes, Kevin Smith, Scott Mosier, Walter Flanagan, Scott Schiaffo, Al Berkowitz, Ed Hapstak, Lee Bendick, David Klein, Pattijean Csik, Ken Clark
Festival de Cannes Kevin Smith (premio a la mejor película extranjera joven, premio Mercedes-Benz)

El escritor y director Kevin Smith se destacó en el año 1994 con esta primera película como el nuevo valor más prometedor de la Generación X. *Clerks* transcurre en una tienda de barrio y es la historia de un día cualquiera de dos empleados, Dante (Brian O'Halloran) y su irresponsable amigo Randal (Jeff Anderson), que trabaja en la tienda de vídeo de al lado.

Según van entrando bichos raros en la tienda, Dante intenta solucionar sus problemas de relación, mientras que Randal se pasa la mayor parte del día aburrido, insultando a los clientes, viendo películas porno y discutiendo (importantes) asuntos tales como el auténtico sentido de la Estrella de la Muerte en *El retorno del Jedi*.

Esta cinta fue rodada en blanco y negro, con un presupuesto de 27.500 dólares, durante 21 días, en la tienda de *QuickStop Groceries* donde Smith trabajaba desde los diecinueve años y donde la fue montando cada noche. Se sostiene por un par de interpretaciones imponentes y está atestada de diálogos ingeniosos.

Presenta a los dos hilarantes personajes que Smith ha utilizado en sus posteriores cintas *Mallrats, Chasing Amy, Dogma y Jay and Silent Bob strike back* (se sitúan todas en New Jersey, el estado natal de Smith): Stoner Jay (Jason Mewes) y su colega Silent Bob, que interpreta el mismo Smith. **JB**

Cuatro bodas y un funeral Mike Newell, 1994
Four Weddings and a Funeral

GB (Channel Four, PolyGram, Working Title), 117 min, eastmancolor
Idioma inglés
Producción Duncan Kenworthy
Guión Richard Curtis
Fotografía Michael Coulter
Música Richard Rodney Bennett
Intérpretes Hugh Grant, James Fleet, Simon Callow, John Hannah, Kristin Scott Thomas, David Bower, Charlotte Coleman, Andie MacDowell, Timothy Walker, Sara Crowe, Ronald Herdman, Elspet Gray, Philip Voss, Rupert Vansittart, Nicola Walker
Nominaciones al Oscar Duncan Kenworthy (mejor película), Richard Curtis (guión)

Hugh Grant es el padrino de boda perpetuo en esta comedia británica de enorme éxito, que el director Mike Newell y el autor de *El escorpión negro*, Richard Curtis, sitúan en diversas ceremonias sociales.

Grant actúa en el papel que lo lanzó desde los de aquellos personajes inmutables en películas como *Bitter Moon* y *The Remains of the Day* hasta convertirlo en una megaestrella de Hollywood. Está perfecto en su interpretación de Charles, que siempre llega tarde, que se enamora de Carrie (Andy MacDowell) en una boda y luego se pasa el resto de la cinta cortejándola torpemente. Entre tanto, esta mirada llena de humor a la clase media alta británica en acción destaca todas las pesadillas clásicas de las bodas (el sacerdote incompetente, el indiscreto brindis del padrino, lo violento de estar sentado a una mesa con todas tus ex novias, con sombreros y trajes preciosos). El funeral del título es lo que proporciona a la cinta su conmovedor núcleo.

Se podría argumentar que la inexpresiva MacDowell, poco adecuada como objeto de amor, fue incluida erróneamente en el reparto (¿para que los realizadores británicos pudieran alardear de un nombre de Hollywood?). Pero, sensatamente, asume un segundo plano tras el maravilloso elenco de personajes, entre ellos Simon Callow, John Hannah y Kristin Scott Thomas, que proporcionan a *Cuatro bodas y un funeral* su encanto y sus momentos más divertidos. **JB**

Forrest Gump Robert Zemeckis, 1994

EE.UU. (Paramount), 142 min, b/n/color **Idioma** inglés **Producción** Wendy Finerman, Steve Starkey, Steve Tisch **Guión** Eric Roth, basado en la novela de Winston Groom **Fotografía** Don Burgess **Música** Alan Silvestri **Intérpretes** Tom Hanks, Robin Wright Penn, Gary Sinise, Mykelti Williamson, Sally Field, Rebecca Williams, Michael Conner Humphreys, Harold G. Herthum, George Kelly, Bob Penny, John Randall, Sam Anderson, Margo Moorer, Ione M. Telech, Christine Seabrook **Oscar** Wendy Finerman, Steve Starkey, Steve Tisch (mejor película), Robert Zemeckis (director), Eric Roth (guión), Tom Hanks (actor), Ken Ralston, George Murphy, Stephen Rosenbaum, Allen Hall (efectos visuales), Arthur Schmidt (montaje) **Nominaciones al Oscar** Gary Sinise (actor de reparto), Rick Carter, Nancy Haigh (dirección artística), Don Burgess (fotografía), Gloria S. Borders, Randy Thom (efectos de sonido), Daniel C. Striepeke, Hallie D'Amore, Judith A. Cory (maquillaje), Alan Silvestri (banda sonora), Randy Thom, Tom Johnson, Dennis S. Sands, William B. Kaplan (sonido)

Un rápido recorrido por los acontecimientos de la historia de Estados Unidos, desde la década de los cincuenta a la de los ochenta, a través de los ojos de un hombre. La película triunfa como superproducción y estudio de un personaje. Ello se debe a la dirección inteligente, aunque algo sensiblera, de Robert Zemeckis, y a la actuación llena de sensibilidad de Tom Hanks, que ganó, por este papel, su segundo premio de la Academia al mejor actor en dos años consecutivos.

Conozcamos a Forrest, un simpático retrasado, con un coeficiente intelectual de 75 pero dotado de una habilidad especial, sentado en un banco del parque, esperando el autobús que lo llevará a reunirse con Jenny, su amiga de la infancia (Robin Weight Penn). Mientras espera, va contando su vida a la gente que comparte el banco con él... y es toda una historia. Su madre (Sally Field) había corregido su manera de andar mediante aparatos ortopédicos, pero nunca trató de corregir su mente («Es estúpido quien hace estupideces»). Forrest ha vivido los sucesos más famosos de Estados Unidos en el siglo XX. Todo empieza el día que descubre que sabe correr: escapando de los matones, pierde su aparato y corre como un gamo, perdiéndose en la distancia. Y usa su nuevo talento para convertirse en una estrella del fútbol. A lo largo de las tres décadas siguientes, este hombre sencillo conoce a John F. Kennedy, Lyndon Johnson y Richard Nixon; se convierte en un héroe de la guerra de Vietnam, salvando al «teniente Dan», su gruñón superior, brillantemente retratado por Gary Sinise, y más tarde es un magnate de la pesca de gambas. Mientras tanto, no deja de soñar que volverá a reunirse con Jenny, cuya vida ha seguido un camino diferente y está inmersa en la contracultura estadounidense, protestando contra la guerra y entregándose al alcohol y las drogas.

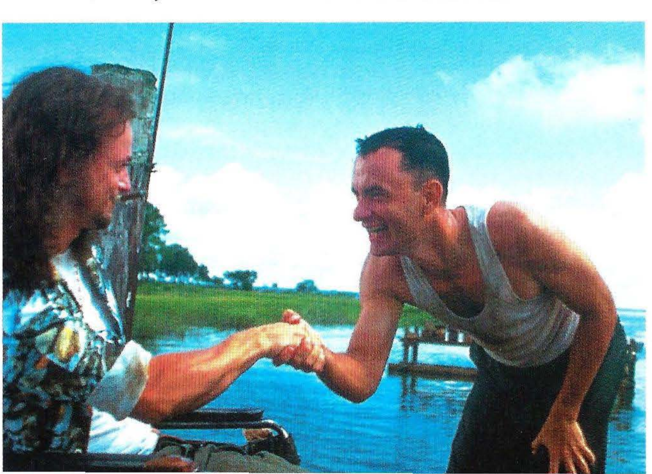
La historia de amor entre Jenny y Forrest no es muy convincente (parece que ella solo está presente cuando necesita ayuda). De todos modos, esta adaptación de la novela de Winston Groom funciona a su mejor nivel como la emotiva historia de un hombre honrado y sencillo (soberbiamente interpretado por Hanks, que modeló su peculiar acento según el de Michael Conner, en el papel de Forrest niño) y como reflexión sobre la segunda mitad del siglo XX. Se hace posible gracias a los trucos informáticos que sitúan a Hanks, con unos efectos a veces hilarantes, en viejas secuencias de sucesos históricos. **JB**

«La vida es como una caja de bombones, Forrest. Nunca sabes lo que te va a tocar.»

Sra. Gump (Sally Field)

i

Jim Hanks, el hermano menor de Tom, lo dobló en muchas escenas de la película.





A través de los olivos Abbas Kiarostami, 1994

Zire Darakhatan Zeyton

Francia/Irán (Abbas Kiarostami, CiBy 2000, Farabi, Miramax), 103 min, color
Idioma persa
Producción Abbas Kiarostami
Guión Abbas Kiarostami
Fotografía Hossein Djafarian, Farhad Saba
Intérpretes Mohamad Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva, Hossein Rezai, Tahereh Ladanian, Hocine Redai, Zahra Nourouzi, Nasret Betri, Azim Aziz Nia, Astadouli Babani, N. Boursadiki, Kheda Barech Defai, Ali Ahmed Poor, Babek Ahmed Poor, Mahbanou Darabi
Festival de Cannes Abbas Kiarostami (nominación a la Palma de Oro)

La postura social de la realización cinematográfica con gente corriente, fundamental en las magníficas cintas de Kiarostami *Close-Up* (1990) y *Life and nothing more* (1991), funciona también en esta película, entretenida y en ocasiones bella. *A través de los olivos* concluye una trilogía no oficial iniciada con *Where is the friend's home?* (1987) en torno a las aventuras de un pobre escolar en la región montañosa del norte de Irán. *Life and nothing more*, la segunda, recrea en la ficción el retorno de Kiarostami y de su hijo a la zona, devastada por un terremoto, en busca de dos niños que actuaron en la película anterior. *A través de los olivos* es una comedia sobre la realización de una película que destaca los persistentes esfuerzos de un joven actor por cortejar a una actriz que ni siquiera le habla. Al igual que la posterior *El sabor de las cerezas* (1997), las tres películas de la trilogía omiten estratégicamente cierta información sobre los personajes, invitando al público a llenar los espacios vacíos y ofreciendo una conclusión bella y abierta en este caso.

Y si no está familiarizado con Kiarostami —uno de nuestros mejores realizadores y, sin duda, el mejor de Irán— esta es una excelente introducción, que ha cumplido esa función para muchos espectadores de todo el orbe. Es la primera de sus coproducciones europeas y en ella aparece el único actor profesional contratado, Mohammad Ali Keshavarz, en el papel del director. La cinta es un escaparate eficaz del talento de Kiarostami como pintor de paisajes, ya que fue rodada en exteriores. **JRos**

i

Dos personajes clave de las anteriores entregas de la trilogía reaparecen en *A través de los olivos*.

Cadena perpetua Frank Darabont, 1994
The Shawshank Redemption

EE.UU. (Castle Rock, Columbia), 142 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Niki Marvin
Guión Frank Darabont, basado en el relato *Rita Hayworth y la redención de Shawshank* de Stephen King
Fotografía Roger Deakins
Música Doris Fisher, Thomas Newman, Allan Roberts
Intérpretes Tim Robbins, Morgan Freeman, Bob Gunton, William Sadler, Clancy Brown, Gil Bellows, Mark Rolston, James Whitmore, Jeffrey DeMunn, Larry Brandenburg, Neil Giuntoli, Brian Libby, David Proval, Joseph Ragno, Jude Ciccolella

Muchas obras de terror del escritor Stephen King han sido llevadas con éxito a la pantalla (entre ellas *Misery, Carrie y El Resplandor)*, pero las mejores adaptaciones son las de sus relatos no terroríficos, como *Cuenta conmigo* y esta nueva versión de un cuento, cuyo título original es *Rita Hayworth y la redención de Shawshank.*

En 1946 Andy Dufresne (Tim Robbins), un joven y tranquilo empleado de banca, es enviado a la prisión Shawshank por el asesinato de su mujer y el amante de esta. Allí se hace amigo de Red (Morgan Freeman), otro preso con una larga condena. Es él quien cuenta la historia de Andy. A lo largo de un período de veinte años, Andy aprende a seguir el sistema de la prisión y se gana el respeto del director y los guardias gracias a sus conocimientos bancarios, cubriendo su declaración de la renta y encargándose de sus negocios, pero sin abandonar su aspiración a la libertad.

Está interpretada de forma sobria y conmovedora por Freeman y Robins, y cuenta con un hermoso guión del director Frank Darabont, que se mantiene fiel a la narración original, con un único cambio importante: en el cuento de King, Red era irlandés. *Cadena perpetua* es una historia inteligente, absorbente, rica en caracterización que, aunque no fue un éxito de taquilla en su presentación en 1994, se ha convertido merecidamente, gracias a la información transmitida de boca en boca en los años transcurridos desde entonces, en una película digna de verse. **JB**

Caro diario Nanni Moretti, 1994

Italia/Francia (Banfilm, La Sept, Canal+, Rai Uno, Sacher), 100 min, tecnicolor
Idioma italiano, inglés, mandarín
Producción Nella Banfi, Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
Guión Nanni Moretti
Fotografía Giuseppe Lanci
Música Nicola Piovani, Keith Jarrett, Angélique Kidjo
Intérpretes Nanni Moretti, Giovanna Bozzolo, Sebastiano Nardone, Antonio Petrocelli, Giulio Base, Italo Spinelli, Carlo Mazzacurati, Jennifer Beals, Alexandre Rockwell, Renato Carpentieri, Raffaella Lebboroni, Marco Paolini, Claudia Della Seta, Lorenzo Alessandri, Antonio Neiwiller
Festival de Cannes Nanni Moretti (nominación a la Palma de Oro al mejor director)

Nanni Moretti se ha ganado la etiqueta de «Woody Allen italiano», pero esta descripción es terriblemente inapropiada. En *Caro diario* recurre al género película-diario. Sin embargo, no es una obra espontánea de *cinéma vérité*; todo cuanto vemos procede de un guión cuidadosamente escrito y orquestado.

La cinta tiene tres secciones. La primera y mejor es «En mi Vespa», una visión de los viajes diarios de Moretti. La segunda, «Islas», es la más abiertamente cómica y muestra a Moretti y a un amigo en busca de una escurridiza isla tranquila en la cual trabajar. La tercera, «Médicos», es una narración aleccionadora e inolvidable de la lucha de Moretti contra el cáncer.

Caro diario desborda de digresiones, reflexiones y citas cinematográficas maravillosas. Los ejercicios de cinematografía personalista son, en ocasiones, narcisistas y empalagosos, pero no es este el caso. El odio que Moretti siente hacia el patetismo y el espectáculo fácil da resultado aquí. Todo es presentado con una absoluta simplicidad y franqueza, como la quimioterapia o la visita al lugar donde Pasolini fue asesinado. *Caro diario* es una película soberbia sobre las experiencias cotidianas: viajar, bailar, pensar, enfermar, beber un vaso de agua. Pocas cintas ofrecen una sensación tan sólida y gozosa de lo que significa vivir en el mundo material. **AM**

Chungking Express Kar-wai Wong, 1994

Chong qing sen lin

Hong Kong (Jet Tone), 97 min, color
Idioma cantonés, mandarín
Producción Yi-kan Chan
Guión Kar-wai Wong
Fotografía Christopher Doyle, Wai Keung Lau
Música Frankie Chan, Roel A. García
Intérpretes Brigitte Lin, Tony Leung Chiu Wai, Faye Wong, Takeshi Kaneshiro, Valerie Chow, Chen Jinquan, Huang Zhiming, Liang Zhen, Zuo Songshen

«A veces somos desgraciados en el amor. Cuando eso me ocurre, salgo a correr. El cuerpo pierde agua, y ya no te queda para lágrimas.»

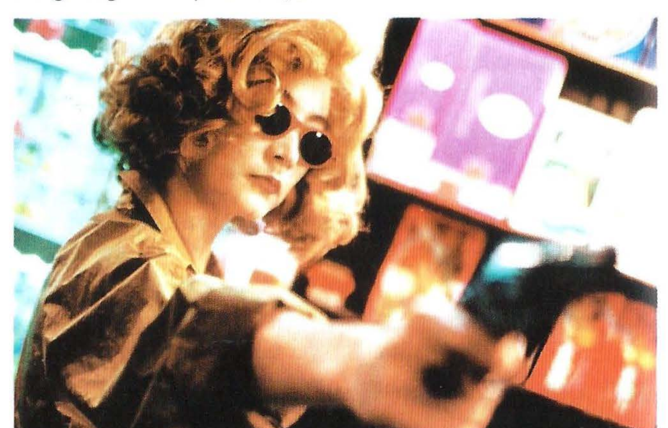
He Qiwu/Cop 223 (Takeshi Kaneshiro)

La preferencia de Kar-wai Wong por trabajar sin guión da a sus películas unas brillantes cadencias desordenadas. Que los resultados suelan ser tan bellos y conmovedores como inquietantes es el testimonio de su elección de colaboradores y su confianza en ellos. *Chungking Express* cuenta dos historias de amor no convencionales y apenas relacionadas. Cada una de ellas tiene que ver con un policía solitario y se desarrolla en el bullicioso epicentro urbano de Hong Kong. En la primera el joven detective Takeshi Kaneshiro persigue encontrar novia antes de que una lata de piña, elegida al azar, llegue a su fecha de caducidad. Cree haber obtenido el éxito cuando conoce a Brigitte Chin-Hsia Lin, una traficante de drogas (aunque él no lo sabe) que busca un envío perdido. De repente el director cambia de marcha y presenta al lacónico Tony Leung, un policía cansado que atrae la atención de la camarera Faye Wong en donde come habitualmente. A ella la frustra la visible falta de interés de él, y Wong expresa su afecto limpiando el piso de Leung, pintándolo y disfrutando de la ocasión, pasajera y furtiva, de vivir en su mundo y absorber su esencia.

Ambas historias son divertidas y a la vez extrañamente entrañables. Sin embargo, la auténtica estrella de *Chungking Express* no son ni los actores ni el relato, sino la manera en que nos los presentan.

Kar-wai Wong transforma Hong Kong en una masa indistinta de luces de neón naranja y de imágenes distorsionadas y deshilvanadas trabajando con Christopher Doyle, fotógrafo de talento y frecuente colaborador suyo. Juega con la exposición y la velocidad de la película del mismo modo que otros juguetean con un guión. A ello añadimos un profundo conocimiento del poder de una canción —en el caso de *Chungking Express*, la incongruente «California Dreamin», de The Mamas and the Papas—. Wong se revela como uno de los realizadores más agudos e iconoclastas de la nueva generación de cineastas de Hong Kong.

Aunque otras cintas de Wong contienen más resonancias emocionales, *Chungking Express* despega apoyándose en la pura inocencia, la exuberancia y la libertad cinemática. Es un triunfo sorprendente del estilo sobre la sustancia que da vida a la cutrez y el caos del corazón del Hong Kong contemporáneo. **JKl**



i

Chungking Express se rodó por completo en secuencia, y en tan solo veintitrés días.



El reino Morten Arnfred y Lars von Trier, 1994
Riget

Dinamarca/Francia/República Federal de Alemania/Suecia (Coproduction, DR, Greco, MEDIA, NOS, Nordic Film & TV, SVT, TV Collab. Fund, WDR, Zentropa, arte), 280 min, color
Idioma danés, sueco
Producción Sven Abrahamsen, Philippe Bober, Peter Aalbæk Jensen, Ole Reim, Ib Tardini
Guión Tomas Gíslason, Lars von Trier, Niels Vørsel
Fotografía Eric Kress
Música Joachim Holbek
Intérpretes Ernst-Hugo Järegård, Kirsten Rolffes, Holger Juul Hansen, Søren Pilmark, Ghita Nørby, Jens Okking, Otto Brandenburg, Annevig Schelde Ebbe, Baard Owe, Birgitte Raaberg, Peter Mygind, Vita Jensen, Morten Rotne Leffers, Solbjørg Højfeldt, Udo Kier

i
En 1924 se estrenó *Hospital Kingdom*, de Stephen King, una miniserie estadounidense en trece episodios basada en la cinta.

Una epopeya de terror médico, *El reino* fue en origen una miniserie de televisión en cuatro episodios. Refundida en dos partes para la representación cinematográfica, acaba con el intrigante «continuará» que abre la igualmente inconclusa *El reino 2* (1997). El doctor Stig Helmer (Ernst-Hugo Järegård), un arrogante neurocirujano exiliado por haber plagiado una investigación, tiene problemas en el hospital de Copenhague, que da nombre a la película, porque su chapucera operación de cerebro ha convertido a la pequeña Mona (Laura Christensen) en una imbécil balbuceante. Sus némesis danesas son la fingida enferma espiritualista Mrs. Drusse (Kirsten Rolffes), el pomposo administrador Moesgaard (Holger Juul Hansen) y una especie de estafador, llamado Hook (Troels Lyby).

Las manifestaciones sobrenaturales, sobrias, pero cada vez mayores, son espeluznantes y, en ocasiones, mágicas: el cerúleo fantasma de Mary en el hueco del ascensor; un pequeño temblor porque el agua va erosionando los cimientos; el espíritu descarnado que se comunica con Mrs. Drusse por medio de las luces fluorescentes que parpadean; Von Trier funde a la perfección los aspectos distintivos de sus primeras cintas (filtros de color óxido, mucha agua, color amortiguado de tonos marrones, las situaciones repulsivas y supurantes) con la estética de falso documental de las series cargadas de ironía de los noventa, con un trabajo de cámara manejada con mano nerviosa, unos montajes deliberadamente toscos, la alternancia de viñetas de sátira y náusea, los argumentos secundarios de través, las frases pegadizas («escoria danesa»), unos personajes agradablemente obsesivos y la evolución del argumento fuera de campo. **KN**

Braveheart Mel Gibson, 1995

EE.UU. (Fox, B.H. Finance, Icon, Paramount, Ladd), 177 min, color
Idioma inglés, francés, latín
Producción Bruce Davey, Mel Gibson, Alan Ladd Jr.
Guión Randall Wallace
Fotografía John Toll
Música James Horner
Intérpretes Mel Gibson, James Robinson, Sean Lawlor, Sandy Nelson, James Cosmo, Sean McGinley, Andrew Weir, Gerda Stevenson, Brian Cox, Patrick McGoohan, Sophie Marceau
Oscar Mel Gibson, Alan Ladd Jr. Bruce Davey (mejor película), Mel Gibson (director), John Toll (fotografía), Lon Bender, Per Hallberg (efectos de sonido), Peter Frampton, Paul Pattison, Lois Burwell (maquillaje)
Nominaciones al Oscar Randall Wallace (guión), Charles Knode (vestuario), Steven Rosenblum (montaje), James Horner (banda sonora), Andy Nelson, Scott Millan, Anna Behlmer, Brian Simmons (sonido)

Es una gigantesca epopeya histórica de Mel Gibson como productor, director y actor. Combina escenas de una acción brutal, un sinnúmero de hazañas y la tragedia romántica con tanto entusiasmo que, tanto la muchedumbre loca por la acción llena de testosterona, como las mujeres a quienes les encanta llorar a placer, están encantadas con una o la otra mitad de sus tres horas de duración. Es una película atractiva y dura.

Fue fuertemente financiada por el propio Gibson, cuyos atractivos con falda escocesa y un tinte azul corren parejos con sus interpretaciones heroicas más atrayentes. Es un panegírico del guerrero escocés William Wallace. La pérdida de su amada (la sensacional Catherine McCormack) dispara una secuencia de acontecimientos lacrimógenos rodados en lugares espectaculares y con un reparto de miles de personas. La revuelta popular de Wallace contra Edward I (un ruin Patrick McGoohan) a finales del siglo XIV, culminó con la victoria de los escoceses en Stirling, pero acabó en lágrimas, traición y una carnicería. Puntuada por secuencias de luchas electrizantes o repulsivas y sangrientas, la historia es una buena y anticuada ración de aventuras con venganza y personajes históricos incluidos. Gibson se llevó los Oscar a la mejor película y el mejor director de entre los cinco concedidos a *Braveheart*. Es una cinta hecha con corazón y entusiasmo, que conserva el sentido del humor. Y muestra una aptitud para lo mítico que equilibra los excesos sádicos y partidistas. **AE**

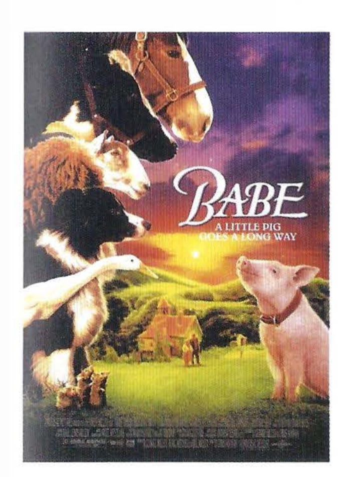
Deseret James Benning, 1995

EE.UU. 82 min, BW / color
Idioma inglés
Producción James Benning
Escritor James Benning
Fotografía James Benning
Reparto Fred Gardner (narrador)

Es la obra más conocida del cineasta experimental y estructuralista James Benning (*One Way Boogie Woogie* [1977], *Landscape Suicide* [1986] y *North on Evers* [1992]). Se convirtió en éxito desde su estreno en Sundance en 1996. El título alude al nombre propuesto por los mormones al solicitar la declaración de estado del territorio donde se establecían, más tarde Utah. La película combina 92 pasajes del *New York Times*, desde 1852 hasta 1991, con tomas estáticas magníficamente compuestas.

Benning rodó, con su cámara de 16 mm y a lo largo de 18 meses, recortó las imágenes en 92 tomas de un minuto cada una y las reorganizó luego para que «encajaran», según cada cita, en una banda sonora pregrabada de las historias del *New York Times*, reducidas a unas pocas líneas. La cinta crea correspondencias, a veces misteriosas, entre la imagen y el texto, y deja al espectador en libertad de hacer sus propias asociaciones.

El texto narra la turbulenta génesis de Utah: los días de la colonización de los territorios fronterizos, las persecuciones, matanzas y represalias, la contención de los indios, el acceso a la categoría de estado, la transformación de la Iglesia mormona en una corporación rica y conservadora y el uso de la zona como terreno de pruebas nucleares. La imagen y el sonido no concuerdan a excepción de un caso espectacular y parece que *The New York Times*, con su estilo de la costa Este, no logre captar la envergadura del drama real que tuvo lugar. Los paisajes se resisten a la inscripción de la historia oficial, pero se ven acosados por sus imperfectos trazos. Nunca han sido tan bellas las imágenes de Benning, tan crudamente compuestas y tan tristes. **BR**



Australia/EE.UU. (Kennedy Miller, Universal), 89 min, color **Idioma** inglés **Producción** Bill Miller, George Miller, Doug Mitchell **Guión** George Miller, Chris Noonan, basado en la novela *The Sheep-Pig* de Dick King-Smith **Fotografía** Andrew Lesnie **Música** Nigel Westlake **Intérpretes** Christine Cavanaugh, Miriam Margolyes, Danny Mann, Hugo Weaving, Miriam Flynn, Russi Taylor, Evelyn Krape, Michael Edward-Stevens, Charles Bartlett, Paul Livingston, Roscoe Lee Browne, James Cromwell, Magda Szubanski, Zoe Burton, Paul Goddard **Oscar** Scott E. Anderson, Charles Gibson, Neal Scanlan, John Cox (efectos visuales) **Nominaciones al Oscar** George Miller, Doug Mitchell, Bill Miller (mejor película), Chris Noonan (director), George Miller, Chris Noonan (guión), James Cromwell (actor de reparto), Roger Ford, Kerrie Brown (dirección artística), Marcus D'Arcy, Jay Friedkin (montaje)

«El Ciudadano Kane *de las películas de cerditos que hablan.»*

Dann Gire,
***The Chicago Daily Herald*, 1995**

i

Babe era una combinación de cuarenta y ocho cerdos de Yorkshire y un doble animatrónico.

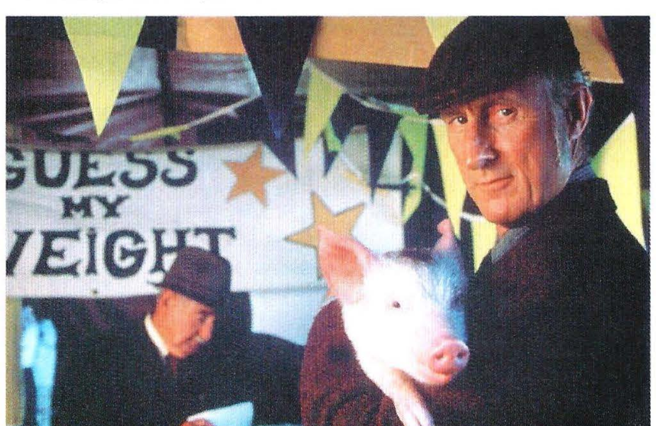
Babe, el cerdito valiente Chris Noonan, 1995
Babe

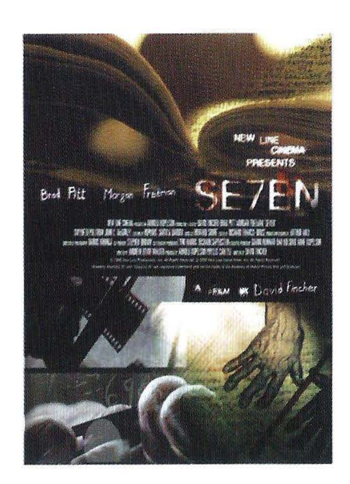
«Hemos acabado por hoy, cerdo.» Esta divertida fábula de un cerdo que se convierte en campeón de los pastores de ovejas hace que los carnívoros recalcitrantes piensen seriamente en convertirse en vegetarianos. Babe es un cerdito inocente e irresistible, al que arrancan de su camada para llevarlo a la granja de un hombre excéntrico de pocas palabras, el granjero Hoggett (James Cromwell). El amo desarrollará un vínculo afectuoso con el animal, pero la gorda y sonrosada esposa del granjero (Magda Szubanski), carente de sentimentalismo, ve al cerdito convertido en un buen asado para la comida de Navidad. Sin embargo, Babe tiene un «corazón sin prejuicios» y una cortesía, una curiosidad y un valor inquebrantables que afectan a toda la vida de la granja y alteran su heroico destino final.

Pasaron diez años entre el momento en que el productor y coautor australiano George Miller —médico, vegetariano y creador y director de la trilogía *Mad Max*— quedó cautivado por el encantador libro para niños *The Sheep-Pig*, escrito por Dick King-Smith, un granjero británico convertido en maestro y escritor y el momento en que lo llevó al cine. Miller esperó a que surgiera la tecnología necesaria con que poder mezclar a la perfección los animales auténticos (numerosos cerditos tocados con el copete de pelo de Babe) con los dobles de animación.

El creíble doblaje de voces estableció un nuevo nivel para el espectáculo antropomórfico (en especial la de Christine Cavanaugh, como Babe, y Miriam Margolyes y Hugo Weaving, como los perros pastores de Hoggett). En pocos minutos, la ilusión de que los animales hablan se hace con nosotros, dando credibilidad a sus impulsos de comportamiento humano, desde la generosidad hasta el egoísmo, de la neurosis al rencor, la intolerancia y la criminalidad.

Chris Noonan, compañero durante muchos años de Miller, hizo su debut como director cinematográfico con una invención ingeniosa, un ritmo delicioso, un uso emotivo de la música del *Carnaval de los animales* de Saint-Säens y la serenidad de un san Francisco. Coreografió toda una compañía de seres de cuatro patas y plumas. La historia, narrada por Roscoe Lee Browne y un estrambótico coro de ratones cantantes, tiene una sencillez dulce y conmovedora que encanta a los niños y que funciona igualmente para los adultos. **AE**





EE.UU. (New Line), 127 min, color **Idioma** inglés **Producción** Phyllis Carlyle, Arnold Kopelson **Guión** Andrew Kevin Walker **Fotografía** Darius Khondji **Música** Howard Shore **Intérpretes** Morgan Freeman, Brad Pitt, Kevin Spacey, Gwyneth Paltrow, R. Lee Ermey, Andrew Kevin Walker, Daniel Zacapa, John Cassini, Bob Mack, Peter Crombie, Reg E. Cathey, George Christy, Endre Hules, Hawthorne James, William Davidson **Nominaciones al Oscar** Richard Francis-Bruce (montaje)

«Creo que lo sorprendente de lo que Andy prescribía en su guión y de aquello en lo que se mostraba inflexible era que no necesitabas ver el material. Abre la caja de Pandora de nuestra imaginación de una forma apasionante.»

David Fincher, 2009

i

David Fincher bautizó a los detectives de *El club de la lucha* (1999) con los nombres de Andrew, Kevin y Walker por el guionista de *Seven*.

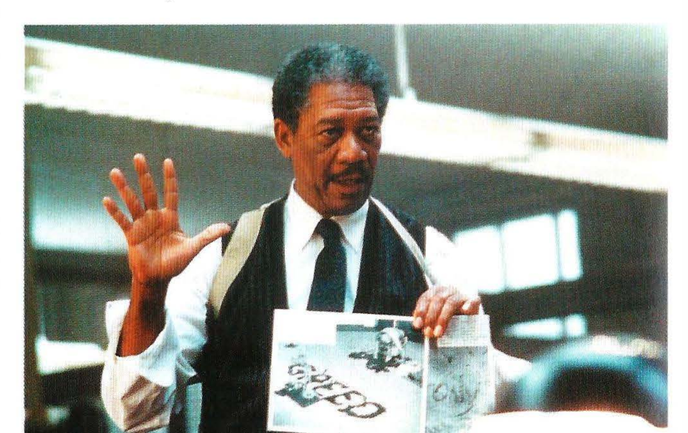
1995

Seven David Fincher, 1995

¿Quién habría sospechado que una truculenta y perturbadora investigación policíaca para descubrir a un asesino en serie tendría un parecido tan asombroso con una obra de arte? La coprotagonizan Brad Pitt y Morgan Freeman en sendos papeles de detectives. El guión es de un cajero de Tower Records (Andrew Kevin Walker) y la dirige David Fincher *(Alien* [1992]*)*. Se sabe que la cinta apunta a algo especial. Los rótulos del principio recuerdan ya formalmente varias películas estadounidenses experimentales y señalan temáticamente el inquietante parentesco entre el asesino en serie (Kevin Spacey) y la policía. También se puede hablar del parentesco entre asesinato y arte, del que la película se ocupa igualmente. Los detectives tratan de resolver una serie de horrendos asesinatos basados en los siete pecados capitales. La suciedad y el deterioro de la ciudad sin nombre que los rodea (a su lado *Taxi Driver* y *Blade Runner* parecen parques temáticos infantiles), evoca un humor metafísico que no se rompe ni siquiera cuando la película se traslada al campo para su clímax.

Hay que reconocer que la desagradable fealdad de diseño exclusivo es un sello distintivo de nuestra época y que, quizá, esta cinta se ocupe más de revolcarse en ella que de esclarecer lo que significa políticamente. En este sentido, *Seven* comparte algo de la duplicidad de *Taxi Driver*, que deriva de la relación amor-odio de este país con el fundamentalismo, aunque hay que añadir que Estados Unidos no es el único país que experimenta esta ambivalencia. *Seven* es una de las películas exclusivamente hollywoodiense que ha sido exhibida ampliamente en el Irán posterior a la revolución (así como la trilogía de *El Padrino* y *Bailando con lobos*). Es probable que se exhibiera censurada; no es posible explicar su atractivo en aquel país sencillamente por el hecho de que su estupendo fotógrafo, Darius Khondji, sea iraní.

Los realizadores se mantienen fieles a su visión con tanta entrega y persistencia que surge algo indeleble; algo ética y artísticamente superior a *El silencio de los corderos*, que se niega a explotar el sufrimiento por diversión o entretenimiento y que nos deja dudando del mundo en que vivimos. Hay que hacer constar que, paradójicamente, la película tenía en origen un final mucho más sombrío —disponible ahora como extra en DVD—, que los públicos de las sesiones previas al estreno rechazaron. **JRos**



Smoke Wayne Wang, Paul Auster, 1995

EE.UU./República Federal de Alemania (Eurospace, Internal, Miramax, NDF, Smoke), 112 min, b/n/color
Producción Kenzo Hirikoshi, Greg Johnson, Hisami Kuroiwa, Peter Newman
Guión Paul Auster
Fotografía Adam Holender
Música Rachel Portman
Intérpretes Giancarlo Esposito, José Zúñiga, Stephen Gevedon, Harvey Keitel, Jared Harris, William Hurt, Daniel Auster, Harold Perrineau Jr., Cole/Paul Benjamin, Deirdre O'Connell, Victor Argo, Michelle Hurst, Forest Whitaker, Stockard Channing, Vincenzo Amelia, Erica Gimpel
Festival de Berlín Wayne Wang, Harvey Keitel (Oso de Plata, premio especial del jurado), Wayne Wang (nominación al Oso de Oro)

Se trata de una colaboración entre el director Wayne Wang y el autor Paul Auster. Transcurre en un estanco de Brooklyn, lugar de encuentro de unos personajes de lo más excéntricos que representan una selección de la sociedad neoyorquina. Oscila de forma fascinante entre un intrincado estudio de personajes y una comedia de improvisación. Pero cae más cerca del primero, según el resultado emocional de la película, puntuado por el brillante monólogo final de Harvey Keitel. Especialmente si consideramos los temas de la confianza, el arrepentimiento y la responsabilidad.

Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker y Stockard Channing están magníficos y Wang entreteje sus relatos y conforma un tapiz impresionante. Las diversas líneas argumentales de *Smoke* se unen mediante finos hilos temáticos. Muchos de los personajes se obsesionan con una pérdida significativa, otros reflexionan sobre un amor no correspondido y los demás tratan de restaurar el vínculo desgastado entre padres e hijos. Cada hilo conecta a un personaje con el otro de forma sutil y, aunque el tejido social está en constante cambio o lleno de agujeros, para bien o para mal, Wang y Auster dan a entender con optimismo que la bondad intrínseca del hombre impide que se deshaga todo. **JKl**

El globo blanco Jafar Panahi, 1995
Badkonake sefid

Irán (Ferdos Films), 85 min, color
Idioma persa
Producción Kurosh Mazkouri
Guión Abbas Kiarostami
Fotografía Farzad Jadat
Intérpretes Aida Mohammadkhani, Mohsen Kalifi, Fereshteh Sadr Orfani, Anna Borkowska, Mohammad Shahani, Mohammed Bakhtiar, Aliasghar Smadi, Hamidreza Tahery, Asghar Barzegar, Hasan Neamatolahi, Bosnali Bahary, Mohammadreza Baryar, Shaker Hayely, Homayoon Rokani, Mohammad Farakani
Festival de Cannes Jafar Panahi (Cámara de Oro)

Este fresco e imprevisible thriller cómico de Irán es la primera producción de Jafar Panahi, antiguo ayudante del gran cineasta iraní Abbas Kiarostami, a quien se debe el guión junto a Panahi y Parviz Shahbazi. *El globo blanco* describe en tiempo real las aventuras de una niña de siete años llamada Razieh (Aida Mohammadkhani) y su hermano mayor por las calles de Teherán, durante los 85 minutos anteriores a la celebración del Año Nuevo iraní.

Tras convencer a su madre de que necesita otro pez rojo para la celebración, Razieh se va a comprar uno, pero por dos veces, de camino a la tienda, pierde el dinero que le han dado. El resto de la cinta está dedicado a sus esfuerzos por recuperar ese dinero. El argumento parece exiguo, pero la película es apasionante y encantadora, con unos personajes bien dibujados y una narración experta. Además, los esfuerzos de Panahi para definir de nuevo nuestro sentido del tiempo sobre la marcha son extraordinarios. Poco a poco nos introduce en la percepción que tiene la niña del tiempo que pasa, centrada en su deseo de obtener el pez y en los diversos obstáculos que se interponen en su camino.

Es importante el descubrimiento, brusco y en el último momento, del esnobismo de clase media que revela Razieh, frente al esfuerzo de un soldado que se ha tomado muchas molestias por ayudarla a recuperar su dinero. Esto nos encamina a los intereses éticos más evidentes de Panahi en las producciones siguientes: *The mirror* (1997) y *The circle* (2000). **JRos**

Underground Emir Kusturica, 1995

Francia/Yugoslavia/República Federal de Alemania/Hungría (CiBy 2000), 192 min, color
Idioma serbocroata, alemán
Guión Dusan Kovacevic, Emir Kusturica, basado en la novela *Bila jednom jedna zemlja* de Dusan Kovacevic y la obra de teatro *Prolece u januaru* de Dusan Kovacevic y Emir Kusturica
Fotografía Vilko Filac
Música Goran Bregovic
Intérpretes Miki Manojlovic, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic, Slavko Stimac, Ernst Stötzner, Srdjan Todorovic, Mirjana Karanovic, Milena Pavlovic, Danilo Bata Stojkovic, Bora Todorovic, Davor Dujmovic, Dr. Nele Karajlic, Branislav Lecic, Dragan Nikolic, Erol Kadic
Festival de Cannes Emir Kusturica (Palma de Oro)

Desmadrada alegoría satírica y absurda sobre la antigua Yugoslavia, desde después de la Segunda Guerra Mundial hasta el presente poscomunista. Sigue siendo maravillosa y excesiva, aunque ligeramente retocada por el director y autor Emir Kusturica para el consumo estadounidense. El graciosísimo argumento de *Underground* incluye a un par de traficantes antinazis de armas y de oro que cobran fama como héroes comunistas. Uno de ellos (Miki Manojlovic) instala a un grupo de refugiados en el sótano de su abuelo, y con el pretexto de que la guerra sigue encarnizada arriba en el exterior, los hace fabricar armas y otros artículos para el mercado negro hasta los años sesenta. Entretanto seduce a la actriz (Mirjana Jokovic) con quien esperaba casarse su mejor amigo (Lazar Ristovski).

Basada libremente en la obra del coautor Dusan Kovacevic, esta epopeya sarcástica y carnavalesca ganó la Palma de Oro de Cannes en 1995, y ha sido desde entonces el centro de una furiosa polémica por lo que se le atribuye como postura proserbia (Kusturica es un musulmán bosnio). Cada cual puede interpretar como quiera su cínica visión de la historia, pero es la mejor película realizada hasta ahora por este cineasta de talento *(El tiempo de los gitanos, Arizona Dream)*. Un triunfo de la puesta en escena emparejado a una visión cómica que supera su propia hipérbole. **JRos**

Dilwale Dulhaniya Le Jayenge Aditya Chopra, 1995
(El corazón amoroso se queda con la novia)

India (Eros), 192 min, color
Idioma hindi
Producción Yash Chopra
Guión Aditya Chopra, Javed Siddiqi
Fotografía Manmohan Singh
Música Jatin Pandit, Lalit Pandit
Intérpretes Sharuk Khan, Kajol, Amrish Puri, Farida Jalal, Anupam Kher, Karan Johar, Pooja Ruparel, Satish Shah, Anaita, Mandira Bedi, Arjun Sablok, Achla Sachdev, Parmeet Sethi, Himani Shivpuri, Lalit Tiwari

En los noventa, la cinematografía de la India se recuperó y se hizo más pulida, más joven y con más estilo. Los nuevos canales de la televisión por cable y por satélite marcaron el ritmo de un cambio de imagen y el aumento de las ventas de música avanzada permitieron que los presupuestos aumentaran. Como resultado, los espectadores de clase media volvieron a las salas de cine, que habían abandonado por el VHS. Esa década vio más películas sobre la diáspora india —comunidades de origen indio establecidas en otros países— y *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* fue un éxito entre ese público y en el país de origen, y así se convirtió en uno de los máximos hitos en la historia del cine indio.

Los londinenses Sharuk y Kajol, una de las parejas más populares de la pantalla en aquella década, se encuentran durante unas vacaciones en Suiza, pero corren el riesgo de separarse porque ella ha de volver a Punjab para cerrar el matrimonio acordado a la hora de su nacimiento. La joven está dispuesta a escaparse con su amante, pero él quiere que se la entregue su padre y convencer a la familia de que lo acepte, demostrándoles que sabe cómo comportarse. El apretado guión y la música de gran éxito dejaron claro que Aditya Chopra, aunque director por derecho propio, seguía los pasos de su famoso padre y realizador, Yash Chopra. **RDw**



Xich lo Ahn-Hung Tran, 1995
(Triciclo)

Vietnam/Francia (Entertainment, Lazannec, Lumière, La Sept, SFP), 120 min, color
Idioma vietnamita, italiano
Producción Christophe Rossignon
Guión Trung Binh Nguyen, Ahn-Hung Tran
Fotografía Benoît Delhomme, Laurence Trémolet
Música Tôn-Thât Tiêt
Intérpretes Le Van Loc, Tony Leung Chiu Wai, Tran Nu Yên-Khê, Nhu Quynh Nguyen, Hoang Phuc Nguyen, Ngo Vu Quang Hal, Tuyet Ngan Nguyen, Doan Viet Ha, Bjuhoang Huy, Vo Vinh Phuc, Le Kinh Huy, Pham Ngoc Lieu, Le Tuan Anh, Le Cong Tuan Anh, Van Day Nguyen
Festival de Venecia Ahn-Hung Tran (premio FIPRESCI, León de Oro)

i

El compositor de la banda sonora, Tôn-Thât-Tiêt, colaboró también con Anh Hung Tran en *El olor de la papaya verde* (1993).

A un joven conductor de *rickshaw* (Le Van Loc) le roban la bicicleta y queda en deuda con la mujer que se la alquilaba. Ella lo envía al gángster y proxeneta Poet (Tony Leung Chiu Wai), quien lo pone a trabajar en hurtos y otras tareas para pagar su deuda. Poet ha conseguido que también su hermana trabaje como prostituta para solaz de clientes que pagan con dólares. Hermano y hermana, ambos inocentes, son puestos en el camino de la corrupción bajo la férula del mismo hombre.

La historia de *Xich lo* parece la receta de un melodrama, pero el director persigue algo totalmente diferente. Su planteamiento es medido y considerado. Su centro de interés es el color y el silencio, y su cámara acecha a los personajes, esperando discretamente la aparición del más mínimo gesto cuando los pensamientos y las emociones se suceden. El argumento toma su punto de partida de *Ladrón de bicicletas,* de Vittorio De Sica, pero no es un ejercicio de realismo. El tono, por el contrario, se acerca al realismo mágico, concentrándose en unos estallidos inesperados de extraña belleza. Tenemos la sensación de que el director Tran se esfuerza por conseguir una nueva forma narrativa, evitando las convenciones comerciales del género. Esta cinta podría ser, fácilmente, un thriller o una película de gángsteres, pero *Xich lo* sintoniza los ritmos de la ciudad y nos familiariza discretamente con un lugar y una gente que no habíamos visto desde hacía veinte años. **AT**



Sin pistas Amy Heckerling, 1995
Clueless

EE.UU. (Paramount), 97 min, color
Producción Robert Lawrence, Scott Rudin
Guión Amy Heckerling
Fotografía Bill Pope
Música David Kitay
Intérpretes Alicia Silverstone, Paul Rudd, Brittany Murphy, Stacey Dash, Donald Adeosun Faison, Dan Hedaya, Breckin Meyer, Justin Walker, Wallace Shawn, Jeremy Sisto, Twink Caplan, Elisa Donovan, Aida Linares, Sabastian Rashidi, Herb Hall

Cuando Jane Austen escribió su novela *Emma*, no es probable que una autora del siglo XIX llegara a imaginar que su relato de una heroína romántica, joven y entrometida, sería trasplantado al Beverly Hills de finales del siglo XX. Eso es precisamente lo que la escritora y directora Amy Heckerling ha hecho con *Sin pistas*.

La película convirtió en estrella a la joven Alicia Silverstone (hasta entonces más conocida como la estrella del vídeo de Aerosmith *Crazy*). Interpreta a Cher, una adolescente, al estilo de la serie *Sensación de vivir*, cuya madre, como nos dice ella misma, «murió en un accidente insólito durante una liposucción de rutina». A Cher la cría su padre rico (Dan Hedaya) en una enorme casa de Beverly Hills. Aunque acude a la escuela con su amiga Dionne (Stacey Dash), su vida transcurre yendo de compras a Rodeo Drive, coordinando su desmesurado guardarropa y haciendo de casamentera con sus amigas. Entre ellas está la recién llegada Tai (Brittany Murphy), que se convertirá en el clon de su experimentada compañera.

Al igual que sucede en el libro de Austen en el cual se basa (muy libremente), hay una historia de amor principal. Mientras se entromete en las vidas amorosas de los demás, se desentiende de su hermanastro Josh (Paul Rudd) y ya es demasiado tarde cuando lo descubre como objeto romántico. La obra funciona mejor como una aguda y divertida sátira de los adolescentes del siglo XX hablando su propio idioma (los hombres atractivos son *baldwins*, un guiño a la familia de actores encabezada por Alec y Billy); con virulentas acotaciones al margen («Buscar un chico en la secundaria es como buscar sentido en una película de Pauly Shore»); y pullas certeras a la cultura contemporánea de Los Ángeles (Cher señala que no necesita practicar el aparcamiento porque en cualquier sitio hay servicio de aparcacoches).

Heckerling lo mantiene todo en marcha a un ritmo rápido, despellejando a las víctimas de la moda aun convirtiendo a su heroína en una de las más entregadas. Silverstone demuestra ser la musa perfecta, y encaja en el papel de la chic pero chiflada Cher a la perfección. Una película divertida, enternecedora y mordaz. **JB**

«Okay, así que probablemente irás. ¿Es una especie de anuncio de Noxzema o qué? En serio, en realidad llevo una vida muy normal para una adolescente.»

Cher (Alicia Silverstone)



i

La escena en la que Cher comprende sus auténticos sentimientos hacia Josh mientras la fuente se dispara es un homenaje a *Gigi* (1958).

Safe Todd Haynes, 1995

EE.UU./GB (Metro Tartan, American Playhouse, Channel Four, Chemical, Good Machine, Kardana), 119 min, color
Idioma inglés
Producción Christine Vachon, Lauren Zalaznick
Guión Todd Haynes
Fotografía Alex Nepomniaschy
Música Brendan Dolan, Ed Tomney
Intérpretes Julianne Moore, Peter Friedman, Xander Berkeley, Susan Norman, Kate McGregor-Stewart, Mary Carver, Steven Gilborn, April Grace, Peter Crombie, Ronnie Farer, Jodie Markell, Lorna Scott, James LeGros, Dean Norris, Julie Burgess

Aunque llegó con unos años de adelanto, *Safe*, de Todd Haynes, tipifica la tensión premilenio en Estados Unidos en los días que precedían el 2000. Julianne Moore interpreta a un ama de casa insulsa y materialista que desarrolla una reacción alérgica contra el mundo que la rodea, una reacción que empieza con sarpullido y aletargamiento pero que degenera en unas reacciones mucho más perturbadoras. Desesperada, se instala en un retiro holístico dedicado a gente que sufre el problema. Pero ¿esa dolencia de Moore es solo un producto de su imaginación atrofiada, un subproducto de su existencia banal y tediosa, o es que su cuerpo se ha rebelado en serio contra la modernidad?

Haynes mantiene hábilmente en la ambigüedad la naturaleza de la enfermedad. Describe el síndrome de Moore con realismo y sugiere que la caída en la enfermedad y el consiguiente tratamiento alternativo no es sino la búsqueda de algo con lo que llenar el vacío de la vida. La interpretación de Moore se carga paulatinamente de ansiedad, pánico y miedo conforme comprende que quizá todo lo que conoce —su hogar, sus costumbres, su familia— tenga que ser sacrificado por su propio bienestar. *Safe* plantea muchas preguntas pero ofrece pocas respuestas, y subvierte valientemente los tropos de la enfermedad de moda ocultando la promesa de una cura milagrosa. Es una película de un terror al uso cuya amenaza parece ser la propia civilización. **JKl**

Heat Michael Mann, 1995

EE.UU. (Forward Pass, Monarchy, Regency, Warner Bros.), 171 min, color
Idioma inglés
Producción Art Linson, Michael Mann
Guión Michael Mann
Fotografía Dante Spinotti
Música Elliot Goldenthal
Intérpretes Al Pacino, Robert De Niro, Val Kilmer, Jon Voight, Tom Sizemore, Diane Venora, Amy Brenneman, Ashley Judd, Mykelti Williamson, Wes Studi, Ted Levine, Dennis Haysbert, William Fichtner, Natalie Portman, Tom Noonan

En la película para la tele *L.A.Takedown*, de Michael Mann, hay una escena en la cual un policía y el criminal a quien persigue obstinadamente se tropiezan por casualidad yendo de compras. Hay una tensa pausa y el criminal rompe el hielo con la invitación clásica: «¿Café?».

Esa escena reaparece en *Heat*, de Mann, una película cuyo ampliamente merecido culto no ha dejado de crecer desde 1995. Ambientada en Los Ángeles, trata un tema muy trabajado, la relación simbiótica entre el policía Vincent (Al Pacino) y el delincuente Neil (Robert De Niro) y reflexiona taciturnamente sobre ello. Mann combina un estilo épico, exuberante, con una atención obsesiva por los detalles realistas, con el resultado de escenas indelebles como el tiroteo en la calle.

En su exploración de la familia y la intimidad, *Heat* trata un tema fundamental del cine negro: el peligro de establecer vínculos con otra persona. Unas escenas agónicas dramatizan la afirmación de Neil de que un «profesional» debería poder alejarse de lo que rodea su vida en treinta segundos.

Estos profesionales son casi autómatas: trabajan como esclavos, son obstinados, están casados con su desagradable trabajo (que no con sus compañeras, llorosas y pacientes). Pero también son hombres estoicos y orgullosos, y en su determinación hay un esplendor majestuoso al cual Mann paga un inmortal tributo. **AM**

Trilogía de Toy Story

Toy Story Trilogy

John Lasseter, Ash Brannon y Lee Unkrich, 1995, 1999 y 2010

Toy Story (1995), 81 min
Toy Story 2 (1999), 92 min
Toy Story 3 (2010), 103 min

Los tres filmes EE.UU. (Pixar Animation, Walt Disney) color **Música** Randy Newman **Intérpretes** (voces) Tom Hanks, Tim Allen, Don Rickles, Jim Varney (sin *Toy Story 3*), Wallace Shawn, John Ratzenberger, Annie Potts, John Morris, Erik von Detten, Laurie Metcalf,R. Lee Ermey, Sarah Freeman, Penn Jillette, Jack Angel, Spencer Aste

Toy Story **Producción** Bonnie Arnold, Ralph Guggenheim **Guión** Joss Whedon, Andrew Stanton, Joel Cohen, Alec Sokolow, John Lasseter, Pete Docter, Joe Ranft **Oscar** John Lasseter (premio a la trayectoria) **Nominaciones al Oscar** Randy Newman (música), Randy Newman (canción), Joss Whedon, Andrew Stanton, Joel Cohen, Alec Sokolow, John Lasseter, Pete Docter, Joe Ranft (guión)

Toy Story 2 **Producción** Karen Robert Jackson, Sarah McArthur, Helene Plotkin **Guión** John Lasseter, Pete Docter, Ash Brannon, Andrew Stanton, Rita Hsiao, Doug Chamberlin, Chris Webb **Intérpretes** (voces) Joan Cusack, Kelsey Grammer, Wayne Knight, Estelle Harris, Jodi Benson, Jonathan Harris, Joe Ranft, Andrew Stanton, Jeff Pidgeon **Nominaciones al Oscar** Randy Newman (música), Randy Newman (canción)

Toy Story 3 **Producción** Darla K. Anderson, Nicole Paradis Grindle, John Lasseter **Guión** John Lasseter, Andrew Stanton, Lee Unkrich, Michael Ardnt **Intérpretes** (voces) Joan Cusack, Wayne Knight, Estelle Harris, Jodi Benson, Michael Keaton, Ned Beatty, Emily Hahn, Blake Clark, Teddy Newton, Bud Luckey, Beatrice Miller, Javier Fernandez Pena, Timothy Dalton, Lori Alan, Charlie Bright, Kristen Schaal, Jeff Garlin, Bonnie Hunt, John Cygan, Whoopi Goldberg, Jan Rabson, Richard Kind, Erik von Detten, Amber Kroner, Brianna Maiwand, Jack Willis **Oscar** Randy Newman (música), Randy Newman (canción), Lee Unkrich (animación) **Nominaciones al Oscar** Tom Myers, Michael Silvers (montaje de sonido), Darla K. Anderson (mejor película), John Lasseter, Lee Unkrich, Andrew Stanton, Michael Arndt (guión)

i

Hay una referencia a Pizza Planet en todas las películas Pixar, aparte de *Los increíbles* (2004).

Toy Story fue la franquicia de Hollywood que inauguró una nueva era en el mundo de la animación, revolucionando el panorama cinematográfico cuando la primera entrega de la serie apareció a mediados de la década de 1990. Desde entonces, toda una generación ha crecido junto a Andy y sus juguetes: Woody (Tom Hanks), Buzz (Tim Allen), y su banda, protagonizando aventuras en los paisajes de un suburbio residencial americano. Y si las dos primeras entregas se centraban en las fantásticas aventuras de la infancia y la juventud, la tercera se enfrenta a la agridulce realidad del mundo adulto.

Cada una de las entregas presencia la pérdida gradual de la infancia y la inocencia, con los juguetes enfrentándose a un creciente peligro. En *Toy Story*, los desafíos son la crueldad del vecino, que mutila su propia colección de juguetes, generando una población de seres desmembrados que no desentonarían en una cinta dirigida por Tim Burton. (El autor, Michael Chabon, encuentra preocupante la sujeción a la ortodoxia, y admira la imaginación de un niño para vestir a un luchador con un vestido.)

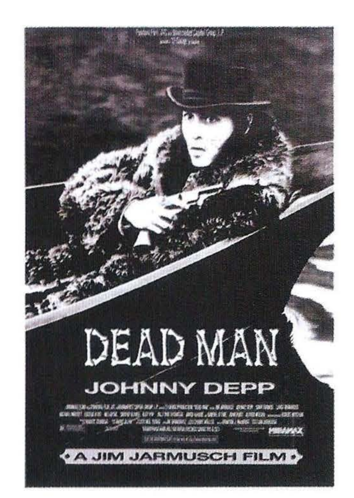
En su secuela es un adulto —hasta el momento una figura absolutamente fiable— quien interpreta el papel del villano. Aparece la idea de que los valores no radican ya en la amistad sino en lo mercantil, y los sentimientos de camaradería dejan paso a los del provecho y la avaricia. Con Jessie (John Cusack) topamos por vez primera con la posibilidad de que un niño deje atrás sus más preciados tesoros, tema dominante en la última entrega.

En *Toy Story 3*, Andy se prepara para dejar el colegio y con ello sus preciados juguetes. Surge entonces una comedia de los errores en la que Woody y sus amigos son donados accidentalmente a Sunnyside, un centro de acogida, cuyo alegre exterior enmascara un régimen sombrío y amenazante. La lucha del grupo por volver con Andy acaba con los juguetes retenidos como rehenes por Teddy Kingpin Lotso (Ned Beatty), un mugriento oso de color rosa y blanco que resulta ser el jefe de la banda.

Hay dos escenas que potencian el aspecto emocional de *Toy Story 3*: el encuentro cercano al olvido, cuando los juguetes casi son empujados al interior de un horno, y la conciencia de Andy de que debe superar su infancia y regalar sus juguetes a un niño más comprensivo y generoso. Es entonces cuando, entre las habituales y disparatadas escenas, la trama golpea de una forma más conmovedora al público adulto.

La saga de *Toy Story* descubrió la intensidad emocional que un filme de animación podía transmitir, recordando los primeros éxitos de Disney como *Blancanieves* (1937) y *Bambi* (1942), resaltando a la vez cuánto se había perdido con las tradicionales animaciones, menos arriesgadas, de décadas recientes. *Toy Story* es la joya de la corona de Pixar, un tesoro para aquellos que aún tienen edad para los juguetes, pero también para quienes tuvieron que abandonarlos hace tiempo. **JT**


LIGHTYEAR



1995

EE.UU./República Federal de Alemania/ Japón (12 Gauge, JVC, Miramax, Newmarket, Pandora), 121 min, b/n **Producción** Demetra J. MacBride **Guión** Jim Jarmusch **Fotografía** Robby Müller **Música** Neil Young **Intérpretes** Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Henriksen, Michael Wincott, Mili Avital, Iggy Pop, Crispin Glover, Eugene Byrd, Michelle Thrush, Jimmie Ray Weeks, Mark Bringleson, Gabriel Byrne, John Hurt, Alfred Molina, Robert Mitchum **Festival de Cannes** Jim Jarmusch (nominación a la Palma de Oro)

«Dead Man *es probablemente el logro más sorprendente de Jim Jarmusch... Derriba la imagen mitológica y poética del Oeste para sustituirla por la suya propia.*»

Zach Campbell, *Slant Magazine*, 2004

Gary Farmer hizo un cameo como Nobody en la película de Jim Jarmusch de 1999 *Ghost Dog, el camino del samurái.*

Dead Man Jim Jarmusch, 1995

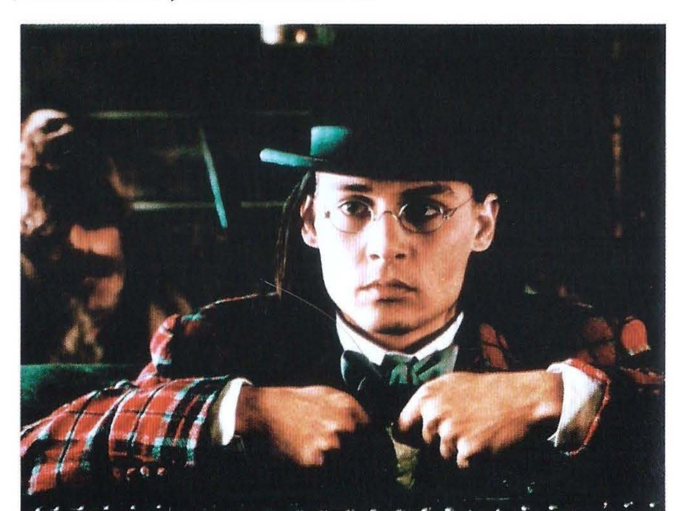
William Blake (Johnny Depp), un empleado tímido, con gafas y muy civilizado, marcha al Oeste a trabajar en la ciudad fronteriza de Machine. El viaje parece interminable y, cuando llega, descubre que su puesto se ha cubierto hace ya meses. Con el ánimo por los suelos, se acuesta con una prostituta, pero es interrumpido por el prometido de la chica, que la mata a tiros y hiere a William, tras lo cual por un disparo de este. William huye propiciando un viaje iniciático a través de las tierras salvajes del Oeste americano.

Lo acompaña un enigmático indio, Nobody (Gary Farmer), y, sufriendo cada vez más por culpa de su herida, navega hacia su muerte. Nobody es su guía: «¿Sabes cómo usar ese arma? —le pregunta—. Sustituirá tu lengua».

Ensayo sobre la contemplación, esta cinta cautiva por la fotografía en blanco y negro de Robby Müller (influido por Ansel Adams), la música para guitarra de Neil Young, exquisita y sencilla, y la delicada poesía de la interpretación de Depp, tipificada cuando se echa al suelo y abraza un cervato muerto. Llenan una escenografía casi sin argumento unos personajes de reparto singulares interpretados por John Hurt, Iggy Pop, Lance Henriksen, Gabriel Byrne y un desgarbado y enorme Robert Mitchum, en su última aparición en la pantalla, con un cigarro entre los labios y convenciendo a Blake de que deje su despacho apuntándolo a la cara con una escopeta de doble calibre.

Buena parte de la narración y la violencia de *Dead Man* es plana y carente de romanticismo, en especial la conducta perversa, casi catatónica de Cole Wilson (Henriksen), un asesino que, más que tener sangre fría, no tiene sangre en las venas. El constante silencio del gran vacío del Oeste, los abedules plateados que se deslizan a los lados mientras William cabalga a través del bosque, la naturalidad de Nobody mientras ejecuta unos rituales incomprensibles sobre un hombre inconsciente, llevan a una evocación de persona, lugar y momento casi sin sentido.

Cuando, al final, Nobody empuja a William al interior del gran lago, la canoa-espíritu se desliza al otro mundo en una imagen que recuerda la muerte del Rey Arturo en Avalon. **MP**





Sospechosos habituales Bryan Singer, 1995
The Usual Suspects

EE.UU./República Federal de Alemania (PolyGram, Spelling, Blue Parrot, Bad Hat Harry, Rosco), 106 min, tecnicolor
Idioma inglés, húngaro, español, francés
Producción Michael McDonnell, Bryan Singer
Guión Christopher McQuarrie
Fotografía Newton Thomas Sigel
Música John Ottman
Intérpretes Gabriel Byrne, Kevin Spacey, Stephen Baldwin, Chazz Palminteri, Pete Postlethwaite, Kevin Pollak, Benicio Del Toro, Suzy Amis, Giancarlo Esposito, Dan Hedaya, Paul Bartel, Carl Bressler, Phillip Simon, Jack Shearer, Christine Estabrook
Oscar Kevin Spacey (actor de reparto), Christopher McQuarrie (guión)

Con su intrincado argumento, su reparto de hombres macho y la segura dirección de Bryan Singer, el filme desarrolla un absorbente juego de engaño en torno a la identidad de un diabólico criminal: Keyser Soze.

Spacey consiguió su primer Oscar por el personaje de Verbal Kint, estafador y tullido charlatán, cuya narración es el hilo al que nos aferramos. Cinco criminales esperan en una celda una rueda de reconocimiento, aunque ninguno de ellos está involucrado en el delito. Este encuentro, en apariencia casual, les induce a formar equipo en un golpe que los hace vulnerables al chantaje y la traición.

El filme empieza con la escena de una carnicería, en la cual un hombre misterioso ejecuta a Keaton, interpretado por Byrne. Esta secuencia «objetiva» se repetirá, revisada, tal como la recuerda Verbal y como la imagina su interrogador, un agente federal (Chazz Palminteri) demasiado obsesionado por su propia teoría de por qué esos hombres acaban reunidos en un fiasco homicida por «apartarse de ella» y «mirarla bien». El espectador comete el mismo error, hábilmente dirigido en la dirección equivocada.

Singer disfruta haciendo juegos de prestidigitación, como un fundido de la cámara sobre una taza de café que cae y cae, y un electrizante asesinato desde el eje de un ascensor, que nos hace olvidar los cabos sueltos. Tampoco se debe menospreciar la aportación de John Ottman, que realiza una doble tarea inusual, pues monta unas escenas laberínticas y compone la inquietante música. El elogio definitivo es que nadie puede decir que la película no se aguante. Quizá no cuadre, pero sigue siendo un rompecabezas enloquecedor e intrigante. **AE**

i

A Kevin Spacey le pegaron los dedos de su mano izquierda para hacer más realista su minusvalía.



Zero Kelvin Hans Petter Moland, 1995
Kjaerlighetens kjøtere

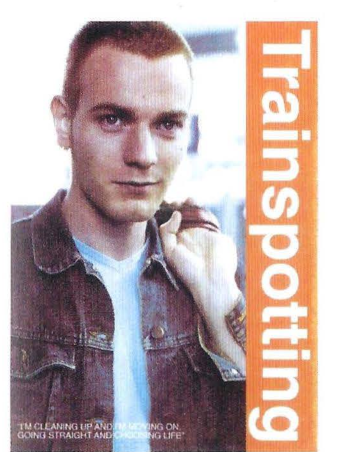
Noruega/Suecia (Norsk, Sandrews), 118 min, color
Idioma noruego
Producción Bent Rognlien
Guión Lars Bill Lundholm, Hans Petter Moland, basado en la novela *Larsen* de Peter Tutein
Fotografía Philip Øgaard
Música Terje Rypdal
Intérpretes Stellan Skarsgård, Gard B. Eidsvold, Bjørn Sundquist, Camilla Martens, Paul-Ottar Haga, Johannes Joner, Erik Øksnes, Lars Andreas Larssen, Juni Dahr, Johan Rabaeus, Frank Iversen, Tinkas Qorfiq

i

La isla ártica de Spitsbergen fue utilizada como escenario para representar Groenlandia.

Tiene la tersa economía de un thriller duro y retorcido de Roman Polanski. La historia se desarrolla en un escenario deprimente y restringido: una casucha en Groenlandia, donde tres hombres contratados para cazar focas enloquecen. Larsen (Garb B. Eidsvold) es un dandi, Holm (Bjorn Sundquist) es el tipo callado, el científico, y Randbaek (Stellan Skarsgård) es como un toro bravo. Al principio, la tensión dramática se genera entre Larsen y Randbaek, que oscilan entre la violencia y los alardes petulantes. Luego Holm interviene de forma súbita y decisiva; impulsa a los personajes a abandonar la cabaña y a salir a la nieve y el hielo. Moland produce así sus imágenes más espectaculares y sus movimientos narrativos más ingeniosos.

Los personajes están atrapados en un paisaje ausente de cualquier traza de civilización, pero sus valores sociales no desaparecen, sino que son puestos de relieve crudamente por el monumental escenario. Lo que interesa a Moland en definitiva son los dilemas éticos de la conducta humana bajo presión. La película examina con brillantez lo que una persona civilizada puede llegar a hacer en circunstancias extremas una vez eliminada toda restricción; pregunta qué separa a los hombres de los animales e investiga, fríamente, las constantes afirmaciones de superioridad moral o el elevado idealismo de sus personajes. **AM**



GB (Channel Four, Figment, PolyGram, Noel Gay), 94 min, color
Idioma inglés
Producción Andrew Macdonald
Guion John Hodge, basado en la novela de Irvine Welsh
Música adaptada Johann Sebastian Bach, Georges Bizet, Brian Eno, Iggy Pop
Fotografía Brian Tufano
Intérpretes Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Lee Miller, Kevin McKidd, Robert Carlyle, Kelly Macdonald, Peter Mullan, James Cosmo, Eileen Nicholas, Susan Vidler, Pauline Lynch, Shirley Henderson, Stuart McQuarrie, Irvine Welsh, Dale Winton
Nominaciones al Oscar John Hodge (guión)

«La gente se cree que esto no es más que miseria y desesperación y muerte... pero lo que olvidan es el placer que supone.»

Renton (Ewan McGregor)

i

La escena de la inmersión en el inodoro es una referencia a la novela posmoderna de Thomas Pynchon *El arco iris de gravedad* (1973).

Trainspotting Danny Boyle, 1996

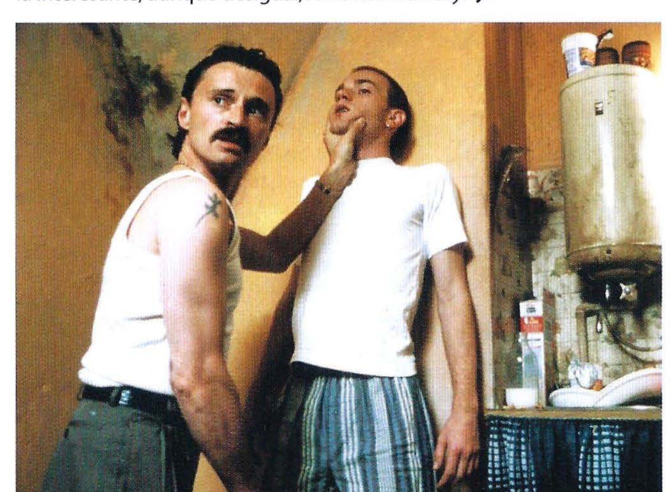
El equipo que había detrás de *Shallow Grave* (1994), el éxito de culto británico —el productor Andrew Macdonald, el escritor John Hodge, el director Danny Boyle y el actor Ewan McGregor— se volvió a reunir y echó una mirada, dura y sombría, a la escena de las drogas en Edimburgo, según la polémica novela del poco convencional escritor Irvine Welsch.

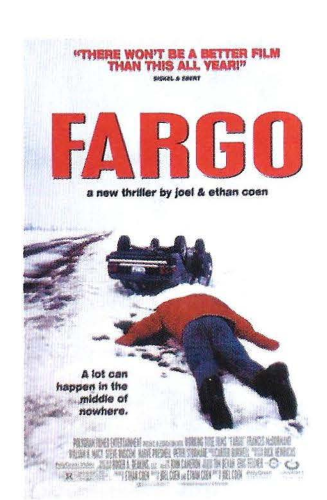
McGregor interpreta a Mark Rent Boy Renton, un adicto, que evoluciona con una serie de colegas inadaptados: el traficante ocasional Sick Boy (Jonny Lee Miller), Spud (Ewen Bremner), un personaje destinado a ser un perdedor en la vida, y Begbie (Robert Carlyle en una interpretación de una calidad escalofriante), un psicópata violento que busca pelea con cualquiera y con todo el mundo.

Boyle aplica una sagaz imaginación cinemática y lleva la vida de esos perdedores a la pantalla desde el sensacional momento inicial, cuando Renton corre calle abajo, hasta su discurso de infausta memoria, «Elige la vida», que desgrana mientras es perseguido por un delito menor que comete para pagarse su adicción. El abuso de las drogas se presenta como una opción llena de atractivo; las horrorosas alucinaciones de Renton incluyen una zambullida en el váter más asqueroso de toda Escocia en el intento de recuperar los narcóticos perdidos y las imágenes inolvidables de un bebé muerto que lo acosan cuando está en vías de desintoxicarse.

Cuando se estrenó algunos críticos se quejaron de que, aunque *Trainspotting* no pinta las drogas de color de rosa, tampoco condena moralmente a sus personajes adictos. Pero la negativa de Boyle y Hodge a adoptar una postura moral es uno de los muchos atributos de la película; no estamos ahí para juzgar a Renton y a sus colegas; estamos ahí para observar cómo se apagan sus vidas, de una forma llena de humor negro, hasta quedar en nada.

Trainspotting, fascinante, con una fuerte carga e interpretada brillantemente, es justamente considerada una de las mejores películas británicas de los noventa. Cuenta con algunos de los jóvenes con talento más asombrosos del país: Carlyle, McGregor, el autor Hodge y el director Boyle, que volvió a trabajar con McGregor dos años más tarde en la interesante, aunque desigual, *A life less ordinary*. **JB**





EE.UU./GB (Gramercy, PolyGram, Working Title), 98 min, color **Idioma** inglés **Producción** Ethan Coen **Guión** Joel Coen, Ethan Coen **Fotografía** Roger Deakins **Música** Carter Burwell **Intérpretes** William H. Macy, Steve Buscemi, Frances McDormand, Peter Stormare, Kristin Rudrüd, Harve Presnell, Tony Denman, Gary Houston, Sally Wingert, Kurt Schweickhardt, Larissa Kokernot, Melissa Peterman, Steve Reevis, Warren Keith, Steve Edelman, Sharon Anderson **Oscar** Ethan Coen, Joel Coen (guión), Frances McDormand (actriz) **Nominaciones al Oscar** Ethan Coen (mejor película), Joel Coen (director), William H. Macy (actor de reparto), Roger Deakins (fotografía), Ethan Coen, Joel Coen (montaje) **Festival de Cannes** Joel Coen (director, nominación a la Palma de Oro)

«Los planos de Deakins, deliciosamente sombríos, crean un maravilloso collage que convierte lo prosaico en poesía cinematográfica.»

Peter Stack, *SF Chronicle*, 1996

i

El (falso) «basado en una historia real» fue añadido para añadir credibilidad ante el espectador.

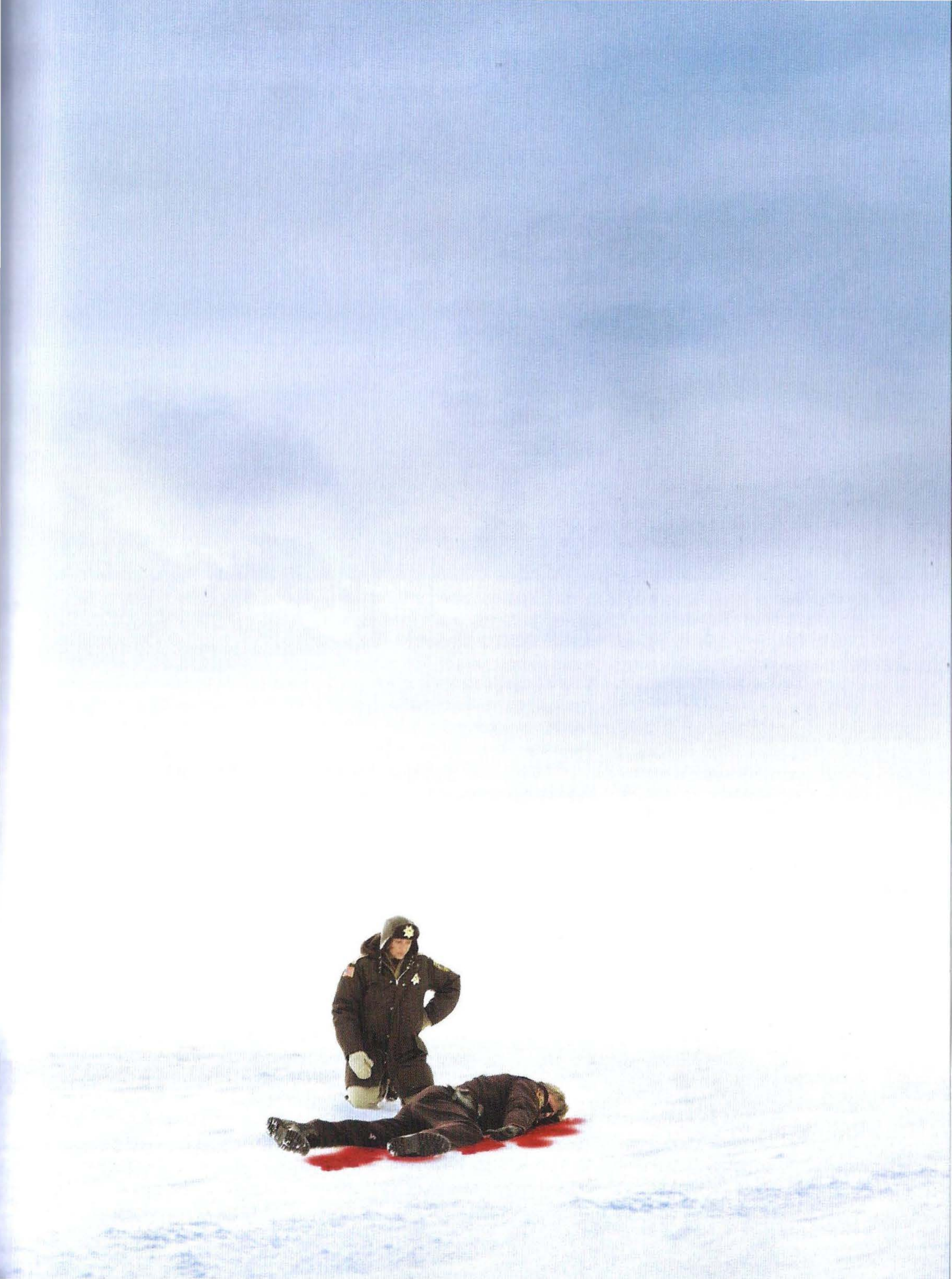
Fargo Joel Coen, 1996

Una especialidad de los hermanos y socios Joel y Ethan Coen es darle la vuelta a los géneros consagrados por Hollywood —thriller negro, comedia disparatada, historia de gángsteres o fugitivo que huye de una cadena de presos— y convertirlos en delicias extravagantes y modernas. Son los cineastas más destacados que surgieron en Estados Unidos en los ochenta, sus mejores películas siguen siendo estupendas y la endiabladamente hábil *Fargo* está entre las mejores. Es un cuento perverso que nos deja sin respiración, nos conmociona, nos deja absortos y provoca que nos riamos a carcajadas. Desfalco, secuestro, estafa, malentendidos y asesinato todo en el mismo lote, al igual que otra característica habitual en los Coen: un delito que se descontrola totalmente.

Fargo tiene lugar en Dakota del Norte, donde un oprimido vendedor de coches, Jerry Lundergaard (William H. Macy) se reúne con dos ex convictos a los que contrata para que rapten a su mujer. La película, presentada descaradamente como una historia real en el primero de sus macabros engaños, se desarrolla en los austeros paisajes nevados de la Minnesota natal de los Coen. El exagerado dialecto regional que se emplea en una charla banal hilarante es un sonsonete de tono grave, reliquia de los inmigrantes escandinavos pioneros en la zona y absurdamente incongruente con los atroces sucesos.

Lundergaard, desesperadamente endeudado, llega a un trato supuestamente sencillo, «nada de violencia». El rescate de su esposa lo pagará su padre, rico y bravucón (Harve Presnell), y se lo repartirán él y los matones que contrata. Luego liberarán a su mujer y ella no se enterará de nada. Pero las cosas se tuercen de forma horrible y grotesca a manos por un lado del psicópata (Grimsrud, interpretado por Peter Stormare) con un ansia insaciable de tortitas, y por otro del metepatas, Showalter (Steve Buscemi), que no sabe controlarse ni controlar los acontecimientos. Añadamos a Frances McDormand (esposa de Joel Coen), absolutamente fantástica en el papel de la muy embarazada Marge Gunderson, cómicamente vulgar, pero sagaz jefe de policía de una pequeña ciudad. Mientras acude a la investigación del triple asesinato con lentos andares de pato y un gracioso aplomo, Marge es el personaje más atractivo que han ideado los Coen (junto con El Gran Lebowski, interpretado por Jeff Bridges).

La ingeniosa habilidad de los Coen da como resultado una tragicomedia anómala y estrambótica que consigue una enorme diversión y una perturbación violenta, en sucesivas secuencias pulcramente conseguidas, donde la inocencia fundamental y la simplicidad de unos personajes contrasta con la depravación de otros. Los desafortunados criminales y sus víctimas no están ahí para despertar nuestra simpatía, sino para jugar con ellos cruelmente desde nuestro estremecido placer. Esa vena fría y malévola que se repite en muchas de las obras de los Coen impulsó a sus detractores a proclamarlos «incordios seudoartísticos». Pero eso no disminuye su flagrante talento para alumbrar, desconcertar y divertir. Junto a unos helados efectos visuales, *Fargo* contiene algo de su trabajo más cálido, lleno de escenas y chistes consecutivos con el sello Coen, pero también el consuelo redentor de una dignidad simple y directa. McDormand y el guión de los Coen ganaron el Oscar por romper el molde en un caso único de asesinato. **AE**





Gabbeh Mohsen Makhmalbaf, 1996

Irán/Francia (MK2, Sanaye Dasti), 75 min, color
Idioma persa
Producción Khalil Daroudchi, Khalil Mahmoudi
Guión Mohsen Makhmalbaf
Fotografía Mahmoud Kalari
Música Hossein Alizadeh
Intérpretes Abbas Sayah, Shaghayeh Djodat, Hossein Moharami, Rogheih Moharami, Parvaneh Ghalandari

Es una película magnífica. Ya en sus primeras y atrevidas pinceladas —una joven (Shaghayeh Djodat) que emerge a la vida desde la figura de una alfombra persa—, los colores, el sonido y el montaje asociativo son algo fascinante. Llena la cinta la lastimera historia de un amor no correspondido, y ofrece un profundo panorama humanista de amor y nostalgia, de nacimiento y muerte, naturaleza y cultura, de magia y de pérdida.

Cualquier filme con unas cuantas tomas de puestas de sol teñidas de rojo se etiqueta sin más como «poético». *Gabbeh* es una expresión auténtica del «cine de la poesía». Cada palabra, imagen, gesto, sonido y color despierta resonancias metafóricas de alguna otra cosa.

Dentro del contexto de la creciente valoración occidental del «nuevo cine iraní», a *Gabbeh* se le han encontrado defectos en comparación con las películas neorrealistas de Abbas Kiarostami, como *A través de los olivos*, de 1994. Pero Makhmalbaf es a Kiarostami lo que Prince a Michael Jackson: un primo oscuro y perverso. *Gabbeh* muestra un aspecto especial del prodigioso talento de Makhmalbaf; un aspecto silencioso, paciente y eterno. El pasmoso estilo que adopta aquí —modelado según el de Sergei Paradjanov, el maestro georgiano de la pantalla— funde elementos populares y modernos de manera que niega cualquier distinción absoluta entre ellos.

Se trata de una película que tiene una limpidez y una franqueza verdaderamente sublimes pese a su cautivadora complejidad. Para quienes buscan la experiencia, *Gabbeh* es una cinta que se abre camino directamente hasta el alma. **AM**

i

El título del filme hace referencia a un tipo de alfombra tejida por los nómadas ghashghai, del suroeste de Irán.

Tres vidas y una sola muerte Raúl Ruiz, 1996
Trois vies et une seule mort

Francia/Portugal (CNC, Gémini, La Sept, Le Groupement National des Cinémas de Recherche, Canal+ Madragoa), 123 min, eastmancolor
Idioma francés
Producción Paulo Branco
Guión Pascal Bonitzer, Raoul Ruiz
Fotografía Laurent Machuel
Música Jorge Arriagada
Intérpretes Marcello Mastroianni, Anna Galiena, Marisa Paredes, Melvil Poupaud, Chiara Mastroianni, Arielle Dombasle, Féodor Atkine, Jean-Yves Gautier, Jacques Pieiller, Pierre Bellemare, Smaïn, Lou Castel, Roland Topor, Jacques Delpi, Jean Badin
Festival de Cannes Raúl Ruiz (nominación a la Palma de Oro)

Es probablemente la película más accesible de Raúl Ruiz, nacido en Chile y a quien se deben más de cien títulos. *Tres vidas y una sola muerte* proporciona un escaparate soleado para el talento carismático del fallecido Marcello Mastroianni, que interpreta cuatro papeles diferentes. Además sigue dando fe del talento imaginativo y postsurrealista del cineasta como inventor de historias y forjador de imágenes e ideas mágicas.

Mezcla ideas que ha tomado prestadas libremente de relatos de Nathaniel Hawthorne e Isak Dinesen, con conceptos fantasiosos que no pueden pertenecer a nadie más que a Ruiz (por ejemplo, la historia del millonario que voluntariamente consigue convertirse en mendigo). Es una comedia francesa ambientada en París que parece una especie de caída libre eufórica a través de los libros y fantasías de un escritor como Jorge Luis Borges. Entre los animados miembros del reparto está Chiara, la hija de Mastroianni, y Melvil Poupaud (que ya actuaba en *City of Pirates*, una película de Ruiz rodada en 1983). **JRos**

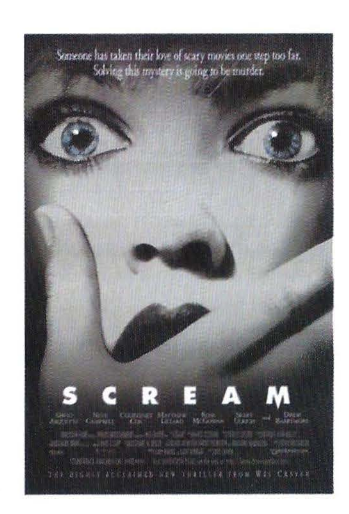
Shine Scott Hicks, 1996

Australia (Australian Film Finance Corporation, Film Victoria, South Australian Feature Film Company), 105 min, color
Idioma inglés
Producción Jane Scott
Guión Scott Hicks, Jan Sardi
Fotografía Geoffrey Simpson
Música David Hirschfelder
Intérpretes Geoffrey Rush, Justin Braine, Sonia Todd, Chris Haywood, Alex Rafalowicz, Gordon Poole, Armin Mueller-Stahl, Nicholas Bell, Danielle Cox, Rebecca Gooden, Marta Kaczmarek, John Cousins, Noah Taylor, Paul Linkson, Randall Berger
Oscar Geoffrey Rush (actor)
Nominaciones al Oscar Armin Mueller-Stahl (actor de reparto), Scott Hicks (director), David Hirschfelder (banda sonora), Jane Scott (fotografía), Jan Sardi, Scott Hicks (guión adaptado)

David Helfgott (Geoffrey Rush) es un dotado pianista. Pero su prometedor talento como concertista nunca llegará a alcanzar el nivel que los expertos —incluido su padre— esperan de él. En esta película, el director australiano Scott Hicks, antiguo director de documentales televisivos, nos muestra la razón de ello conforme expone el trágico desarrollo de la historia de Helfgott.

Al igual que un accidente de coche visto a cámara lenta, a veces resulta demasiado doloroso seguir mirando la pantalla. Siendo muy joven, Helfgott (interpretado a esa edad por Alex Rafalowicz) parece llamado a ser, con toda probabilidad, el mejor pianista de su generación y, posiblemente, todo un fenómeno mundial en la ejecución al piano clásico. Su talento, sin embargo, se ve sometido a la insoportable presión y a la presencia de su padre (Armin Mueller-Stahl). Se trata de un hombre que perdió a sus padres en las cámaras de gas y que, sin lugar a dudas, ama a su talentoso hijo, pero no sabe entenderlo ni lidiar con su talento. Son precisamente los errores del padre respecto a su hijo lo que acabará destrozando la incipiente carrera del muchacho.

Debido a su fragilidad mental, la prodigiosa habilidad de Helfgott al piano saldrá a la luz solo en contadas ocasiones. Shine, a pesar de toda su tristeza, contiene algunos de los momentos cinematográficos más brillantes que se recuerdan, a pesar de yuxtaponerse a sus secuencias más débiles. Basada en una historia real, este intenso drama hace hincapié en la idea de que el sufrimiento puede ser la clave de la genialidad de ciertos artistas. Dejando de lado ese cliché, Shine es una mirada elegíaca y carente de juicio a la vida de un atormentado talento que tuvo que luchar con sus propios demonios y que encontró un camino de redención a pesar de sus problemas emocionales y mentales. Gran parte de la banda sonora son grabaciones del propio David Helfgott. John Gielgud interpreta al profesor de Helfgott en Londres. **KK**



EE.UU. (Dimension, Woods), 111 min, color
Idioma inglés
Producción Cathy Konrad, Cary Woods
Guión Kevin Williamson
Fotografía Mark Irwin
Música Marco Beltrami
Intérpretes David Arquette, Neve Campbell, Courteney Cox, Skeet Ulrich, Rose McGowan, Matthew Lillard, Jamie Kennedy, W. Earl Brown, Drew Barrymore, Joseph Whipp, Lawrence Hecht, Roger L. Jackson, David Booth, Liev Schreiber, Carla Hatley

«Es tan triste... Sus padres la encontraron colgada de la rama de un árbol, con las tripas fuera.»

Tatum (Rose McGowan)

Marco Beltrami se ha encargado de las partituras de siete de las películas de Wes Craven desde su primera colaboración.

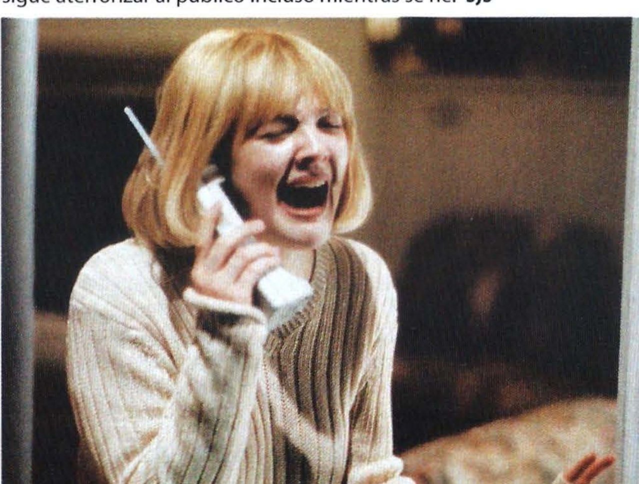
Scream, vigila quién llama Wes Craven, 1996

Scream

En 1996 Wes Craven, director de modernos clásicos de terror como *Las colinas tienen ojos* (1978) y *Pesadilla en Elm Street* (1984), asombró a todos los que pensaban que su carrera se había acabado, iniciando la serie de terror más popular y de más éxito de todos los tiempos. *Scream*, interpretada por un grupo de jóvenes actores y actrices de talento (entre ellos Drew Barrymore, Neve Campbell, Skeet Ulrich, David Arquette, Rose McGowan y Jamie Kennedy), tomó Estados Unidos por asalto, recaudó más de cien millones de dólares de taquilla y lanzó una nueva oleada de películas con cuchillos, modernas y reflexivas. Le deben mucho al original de Craven *Urban legend* (1998), *Sé lo que hiciste el último verano* (1997), *Valentine* (2001) y, por supuesto *Scream 2* (1997), *Scream 3* (2000) y la parodia del merodeador *Scary Movie* (2000).

El intenso prólogo de diez minutos de duración de *Scream* se cuenta entre las escenas de terror más comentadas de los últimos tiempos. En una llamada anónima, alguien amenaza las vidas de la niña mona de la escuela secundaria Casey Becker (Barrymore) y su novio, a menos que ella responda a preguntas como: «¿Quién era el asesino en *Viernes 13*?». Casey ha visto la mayoría de las películas clásicas de terror al igual que todos los personajes de *Scream*: *La noche de Halloween* (1978), *Prom Night* (1980), etc. Pero solo los aficionados más incondicionales tienen la posibilidad de vivir aunque no siempre es suficiente. La historia principal narra los esfuerzos de la virginal heroína Sidney Prescott (Campbell) por sobrevivir a los ataques de un fanático del cine de asesinos con cuchillos, cubierto con una máscara de fantasma y armado con un afilado cuchillo. La oportuna ayuda de la reportera Gail Weathers (Courteney Cox), especialista en noticias escabrosas, contribuirá a salvar a Sidney. Esta queda atónita cuando descubre que sus enemigos son un par de amigos íntimos (incluyendo a un antiguo novio) a quienes parece que les entusiasme matar sin razón.

Entre las razones del enorme éxito de *Scream* hay que señalar un guión hilarante (escrito por Kevin Williamson, quien luego creó el éxito adolescente de TV, *Dawson's Creek*), las numerosas referencias jocosas a películas de terror anteriores y la experta dirección de Craven, que consigue aterrorizar al público incluso mientras se ríe. **SJS**





Francia/GB (Channel Four, CiBy 2000, Thin Man), 142 min, metrocolor **Idioma** inglés **Producción** Simon Channing-Williams **Guión** Mike Leigh **Fotografía** Dick Pope **Música** Andrew Dickson **Intérpretes** Timothy Spall, Phyllis Logan, Brenda Blethyn, Claire Rushbrook, Marianne Jean-Baptiste, Elizabeth Berrington, Michele Austin, Lee Ross, Lesley Manville, Ron Cook, Emma Amos, Brian Bovell, Trevor Laird, Claire Perkins, Elias Perkins McCook **Nominaciones al Oscar** Simon Channing-Williams (mejor película), Mike Leigh (director), Mike Leigh (guión), Brenda Blethyn (actriz), Marianne Jean-Baptiste (actriz de reparto) **Festival de Cannes** Mike Leigh (Palma de Oro, premio del jurado ecuménico), Brenda Blethyn (actriz)

i

Como en todos los proyectos de Mike Leigh, la mayor parte del guión era improvisado.

Secretos y mentiras Mike Leigh, 1996

Secrets and Lies

Mezcla de melodrama y comedia de Mike Leigh, apasionante y con múltiples facetas, ganó de la Palma de Oro en Cannes, en 1996, y se trata de su película más accesible y optimista. Ello explica por qué sigue siendo la obra más celebrada de un director y autor de teatro y de cine más famoso por su cólera y por su despiadada crítica de las diferencias de clase en la época de Thatcher y después de Thatcher.

Hortense, una joven optometrista negra (Marianne Jean-Baptiste), busca a su madre biológica blanca (Brenda Blethyn), una trabajadora que la dio en adopción al nacer. Cuando las dos se conocen, se acumulan las tensiones entre la madre y otra hija ilegítima (Claire Rushbrook), entre la madre y su hermano menor (Timothy Spall) y entre este último y su esposa (Phyllis Logan), y todo conduce a un violento clímax.

El denso desgrane de las revelaciones familiares, al estilo de Henrik Ibsen, es teatralmente satisfactorio en términos generales, aunque deja unos cuantos detalles sin explicar. Pero la interpretación es tan intensa —Spall destaca especialmente— que te arrastra como si fuera un maremoto. **JRos**

El paciente inglés Anthony Minghella, 1996
The English Patient



EE.UU. (J&M, Miramax, Tiger Moth), 160 min, color **Idioma** inglés, alemán **Producción** Saul Zaentz **Guión** Anthony Minghella, basado en la novela de Michael Ondaatje **Fotografía** John Seale **Música** Gabriel Yared **Intérpretes** Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas, Naveen Andrews, Colin Firth, Julian Wadham, Jürgen Prochnow, Kevin Whately, Clive Merrison, Nino Castelnuovo, Hichem Rostom, Peter Rühring, Geordie Johnson, Torri Higginson **Oscar** Saul Zaentz (mejor película), Anthony Minghella (director), Juliette Binoche (actriz de reparto), Stuart Craig, Stephanie McMillan (dirección artística), John Seale (fotografía), Ann Roth (vestuario), Walter Murch (montaje), Gabriel Yared (banda sonora), Walter Murch, Mark Berger, David Parker, Christopher Newman (sonido) **Nominaciones al Oscar** Anthony Minghella (guión), Ralph Fiennes (actor), Kristin Scott Thomas (actriz) **Festival de Berlín** Juliette Binoche (Oso de Plata), Anthony Minghella (nominación al Oso de Oro)

«Cada noche me arrancaba el corazón, pero por la mañana volvía a estar lleno.»

Almásy (Ralph Fiennes)

i

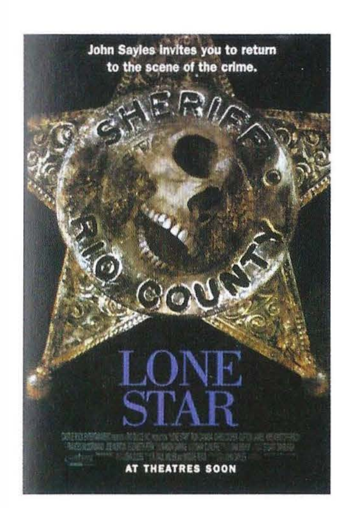
El maquillaje quemado de Fiennes tenía que ser preciso desde el punto de vista médico, y encajar con el tono visual del filme.

La colosal adaptación que hace Anthony Minghella de la novela de Michael Ondaatje, ganadora del Premio Booker, ganó nueve Oscar en la victoria más avasalladora desde *El último emperador*, en 1987. Algo extraordinario para una película que el escritor y director casi había desesperado de hacer. Embriagado por el poético libro, pasó más de tres años reestructurándolo y ampliando la historia central sobre un amor imposible. El productor independiente Saul Zaentz (*Alguien voló sobre el nido del cuco* [1975], *Amadeus* [1984]), encontró apoyo, al principio, en la 20th Century Fox. Pero hubo desacuerdos, por ejemplo respecto a contratar a Kristin Scott Thomas en lugar de una actriz estadounidense, y la producción se detuvo hasta que Miramax llegó con la financiación.

Un piloto gravemente quemado y desfigurado (interpretado por Ralph Fiennes) aparece entre los restos de su biplano en el norte de África en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial. Al parecer amnésico, sin identificar, probablemente inglés, se halla al cuidado de Hana, una enfermera francocanadiense (Juliette Binoche). Se refugian en un monasterio italiano destruido, y allí se les unen Willen Dafoe, una vengativa víctima canadiense de la tortura y dos expertos en desactivación de bombas, y ocurre una íntima exploración de la memoria, la pérdida y la curación. El paciente misterioso —que se revela como el conde húngaro Laszlo Almásy— va recordando su pasado entre 1930 y 1945, en la Toscana, El Cairo y el desierto del Sáhara. Su aventura amorosa con Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas), una mujer casada, se desarrolla con funestas consecuencias.

La película posee dos poderosos elementos que acaban por cautivarnos. El relato es intrincado, pero clásica y apasionadamente romántico. La producción es meticulosa e ingeniosa, se ha comparado mucho con el estilo de David Lean, por las secuencias aéreas de ensueño y la espectacular tormenta de arena, las sensuales escenas de amor y sus efectos embrujadores: pinturas rupestres alumbradas con linternas, frescos de iglesia iluminados por una bengala. La escala de *El paciente inglés*, su majestuosidad en la gran pantalla y su sensación de importancia exigían el reconocimiento a sus logros técnicos y artísticos. **AE**





EE.UU. (Castle Rock, Columbia, Rio Dulce), 135 min, color
Idioma inglés
Producción R. Paul Miller, Maggie Renzi
Guión John Sayles
Fotografía Stuart Dryburgh
Música Mason Daring
Intérpretes Stephen Mendillo, Stephen J. Lang, Chris Cooper, Elizabeth Peña, Oni Faida Lampley, Eleese Lester, Joe Stevens, Gonzalo Castillo, Richard Coca, Clifton James, Tony Frank, Miriam Colon, Kris Kristofferson, Jeff Monahan, Matthew McConaughey
Nominaciones al Oscar John Sayles (guión)

«Cuando Buddy Deeds decía que iba a hacer una cosa, la hacía. No habrá otro como él.»

Fenton (Tony Frank)

i

Lone Star está considerada como la obra maestra de John Sayles. Su guión fue nominado al Oscar.

Lone Star John Sayles, 1996

Es el sagaz e ingenioso estudio de unas vidas interconectadas junto a la frontera de México. John Sayles busca cruzar las líneas, escarbar en el pasado, aprender las lecciones y seguir adelante.

Sayles brinda una galería de locuaces personajes, todos ellos relacionados con Sam Deeds (Chris Cooper), sheriff del condado de Río, o investigados por él a raíz del descubrimiento de un esqueleto en el desierto a las afueras de la ciudad. Para sus adentros, Deeds cree que tiene algo que ver con la lucha que sostuvo su difunto padre (Matthew McConaughey) —un héroe local— con un hombre de leyes corrupto y racista (Kris Kristofferson) unas décadas antes.

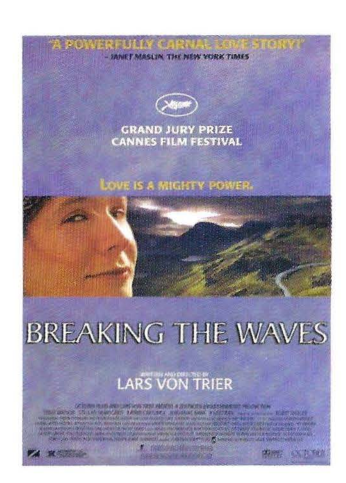
¿Qué sucedió entonces? ¿Cómo afecta a la ciudad actual, con su difícil mezcla de blancos, hispanos y negros, todos ansiosos tanto por reescribir la historia, como por reivindicar el futuro? ¿Cómo afecta lo personal a lo político y viceversa?

En la superficie, *Lone Star* es el cruce entre una historia policíaca y una película moderna del Oeste, pero hay que entenderla como el análisis caleidoscópico de una sociedad en proceso de cambio. Sayles se destaca en ello hace años, desde *Matewan* (1987) y *City of Hope* (1991), para ser precisos.

Aquí Sayles añade, por primera vez, escenas retrospectivas (a veces, en forma de recuerdos privados, otras, como experiencias compartidas) e incluye el tiempo como ingrediente extra en un caldo espeso de clase, dinero, sexo, amistad, familia y raza. La localización fronteriza pesa mucho, inevitablemente, en términos de miedo, odio, deseo, inmigración, perspectivas de trabajo y prejuicios. Felizmente, Sayles no sermonea, y se limita a mostrarnos cómo funcionan las cosas (o no funcionan, si es el caso).

El diálogo de *Lone Star* resulta ingenioso y colorista, pero al mismo tiempo naturalista. Las interpretaciones son excelentes, el uso de la música hábil y expresivo y el trabajo de Stuart Dryburgh con la cámara transmite con elocuencia las diversas filiaciones y las divisiones que existen dentro de la comunidad. Por cierto, estén atentos al final, calladamente subversivo (aunque sumamente justificable); olviden El Álamo, de verdad. **GA**





1996

Dinamarca/Suecia/Francia/Holanda/Noruega (Argus, Canal+, CoBo, Det Danske, Eurimages, European Script Fund, Finnish Film Foundation, La Sept, Liberator, Lucky Red, Media Investment Club, Nederlands Fonds voor de Film, Nordic Film & TV Fund, Northern Lights, Norwegian Film Institute, October, Philippe Bobor, SVT Drama, Swedish Film Institute, TV1000 AB, Icelandic Film Corporation, Trust Film Svenska, VPRO TV, Villealfa, YLE, Zentropa, ZDF, arte), 159 min, color/eastmancolor **Idioma** inglés **Producción** Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv **Guión** Lars von Trier, Peter Asmussen **Fotografía** Robby Müller **Música** Joachim Holbek **Intérpretes** Emily Watson, Stellan Skarsgård, Katrin Cartlidge, Jean-Marc Barr, Adrian Rawlins, Jonathan Hackett, Sandra Voe, Udo Kier, Mikkel Gaup, Roef Ragas, Phil McCall, Robert Robertson, Desmond Reilly, Sarah Gudgeon, Finlay Welsh **Nominaciones al Oscar** Emily Watson (actriz) **Festival de Cannes** Lars von Trier (gran premio del jurado, nominación a la Palma de Oro)

«No hago el amor con ellos, hago el amor con Jan, y lo salvo de la muerte.»

Bess (Emily Watson)

i

Helena Bonham Carter fue seleccionada para interpretar a Bess, pero declinó la oferta poco antes de empezar el rodaje.

Rompiendo las olas Lars von Trier, 1996

Breaking the Waves

Antes de emitir su manifiesto instando a suscribir un dogma, el cineasta danés Lars Von Trier rodó una película sobre el ambiguo horror de vivir según un dogma. Ambientada en una parte remota de Escocia en los años setenta, *Rompiendo las olas* deja atrás el artificio de diseño ágil y trabajo fino de los mundos mágicos, con frecuencia monocromos, de las primeras producciones de Von Trier *(The element of crime, Europa)*. Experimenta con el aspecto tenso, contenido, con un acabado tosco, típico de su cinta *Los idiotas* y de las películas Dogma95 de otros directores (por ejemplo, *Celebración*, de Thomas Vinterberg, y *Mifune*, de Joren Kragh-Jacobsen). No obstante, no es, en absoluto, una película de dogma ni dogmática, ya que las escenas se sitúan en paisajes fantasmagóricos, aumentados de tamaño por medio de ordenador, y la música es una selección pop de los setenta muy pasada de moda.

De niño, Von Trier estaba obsesionado por un cuento de hadas llamado *Corazón de Oro* sobre una niñita buena que da tanto a los demás que se gasta, aunque en su ejemplar faltaba un final feliz. *Rompiendo las olas* es la primera de una trilogía, seguida por *Los idiotas* y el musical *Bailar en la oscuridad*, extrapolación de este tema. Aquí, la heroína es Bess (Emily Watson), una joven reservada e infantil criada en una austera comunidad horrorosamente religiosa en las islas Hébridas. Empieza a salir de su caparazón cuando se casa impulsivamente con Jan (Stellan Skarsgård), un sueco que trabaja para una plataforma petrolífera en el Mar del Norte, pero su nueva vida se rompe en pedazos cuando él queda inválido a causa de un accidente laboral. Sustituyendo su fría religión por un amor extremo, Bess emprende camino hacia la santidad y el martirio, descubriendo que solo puede llegar a Jan, postrado en cama, contándole sus aventuras sexuales, lo cual la lleva a sostener unas relaciones cómicas, trágicas y fatales.

Los ancianos del pueblo, que suelen acudir a las tumbas de las mujeres a maldecirlas por ser causa de la caída del hombre, la condenan al ostracismo por puta. Bess es llevada a un barco que capitanea un satánico Udo Kier, pero los momentos finales de la película presentan su influencia póstuma como genuinamente milagrosa. El argumento sigue un camino difícil pero gratificante, y podría caer en recursos puramente efectistas si no fuera por la fundamental interpretación de Watson, asombrosamente real, conmovedora y extraña. **KN**



Independence Day Roland Emmerich, 1996

EE.UU. (Fox, Centropolis), 145 min, color
Idioma inglés
Producción Dean Devlin
Guión Dean Devlin, Roland Emmerich
Fotografía Karl Walter Lindenlaub
Música David Arnold
Intérpretes Bill Pullman, Mary McDonnell, Mae Whitman, Jeff Goldblum, Judd Hirsch, Will Smith, Vivica A. Fox, Ross Bagley, Margaret Colin, Robert Loggia, James Rebhorn, Randy Quaid, James Duval, Lisa Jakub, Giuseppe Andrews
Oscar Volker Engel, Douglas Smith, Clay Pinney, Joe Viskocil (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Chris Carpenter, Bill W. Benton, Bob Beemer, Jeff Wexler (sonido)

Las películas de efectos visuales no llegan mucho más allá que *Independence Day*, un filón de ciencia ficción que rezuma patriotismo estadounidense en cada toma. Jeff Goldblum, un genio de los satélites, capta una transmisión desde el espacio que parece una cuenta atrás. Se dirige a Washington para advertir al presidente Bill Pullman (un personaje clintoniano, con Mary McDonnell en el papel de una esposa parecida a Hillary) de que las naves espaciales que aparecen sobre el planeta por todas partes quizá no estén repletas de E.T. confusos y amigables, sino de alienígenas hostiles que planean destruir la Tierra.

El director Roland Emmerich y el productor Dean Devlin llenan su película hasta los topes de actores cómicos —Will Smith, Robert Loggia, Judd Hirsch, Harvey Fierstein— que actúan con fingida seriedad, aunque la auténtica estrella no es ninguno de ellos, sino los brillantes efectos visuales. Las naves alienígenas recuerdan a *Los visitantes*, la serie de televisión de culto. Los ataques contra la Tierra, demasiado realistas, nos recuerdan con horror unos lugares que fueron emblemáticos —el Empire State Building y la Casa Blanca— cuando quedan reducidos a un montón de escombros humeantes. En conjunto, un gran ejemplo de lo tenso y divertido que puede ser un gran espectáculo de ciencia ficción. **JB**

La tormenta de hielo Ang Lee, 1997
The Ice Storm

EE.UU. (Canal+ Droits Audiovisuels, Fox Searchlight, Good Machine), 112 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Ted Hope, Ang Lee, James Schamus
Guión James Schamus, basado en la novela de Rick Moody
Fotografía Frederick Elmes
Música Mychael Danna
Intérpretes Kevin Kline, Joan Allen, Henry Czerny, Adam Hann-Byrd, David Krumholtz, Tobey Maguire, Christina Ricci, Jamey Sheridan, Elijah Wood, Sigourney Weaver, Kate Burton, William Cain, Michael Cumpsty, Maia Danziger, Michael Egerman
Festival de Cannes James Schamus (guión), Ang Lee (nominación a la Palma de Oro)

El novelista Rick Moody captó el ambiente de los años setenta con *La tormenta de hielo*, un relato fascinante de dos familias burguesas en caída libre emocional. El director taiwanés Ang Lee hizo una película basado en el libro en 1997, y obtuvo unas actuaciones controladas con gran destreza con un reparto estelar. El limitado argumento de una serie de tragedias, pequeñas y grandes, se cuenta y se siente gracias al montaje de una serie de escenas melancólicas y brumosas.

Está ambientada en New Canaan, Connecticut, en 1973, una ciudad satélite de Nueva York, que consigue finalmente lo que la ciudad tiene desde hace tiempo, la sensación de sentirse incómoda. Las familias vecinas de los Hood y los Carver llevan vidas idénticas. Los adultos beben y fuman y hablan de películas porno o del Watergate. Benjamin Hood (Kline) tiene una aventura extrañamente desapasionada con Janey Carver (Weaver). La esposa de Hood (Allen, con una melena impecable), sospecha lo que sucede, pero es incapaz de obligar a su marido a admitir la verdad. Mientras tanto, sus hijos (Ricci, Hann-Byrd y Wood) experimentan con el sexo y el alcohol de forma indiferente, cubriendo las formalidades sin ninguna emoción. Paul Hood (Maguire), el personaje principal y más vibrante de la película, es un joven que entiende a su familia en términos de los Cuatro Fantásticos, un grupo de superhéroes cómicos disfuncionales.

El tiempo, un *deus ex machina* tan aborrecido por ciertos guiones teóricos, funciona como otra fuerza misteriosa y mortífera a la que se enfrentan las dos parejas una vez ha golpeado. **KK**

Flores de fuego Takeshi Kitano, 1997
Hana-Bi

EE.UU. (Office Kitano, TV Tokyo, Bandai Visual Company), 103 min, color
Producción Masayuki Mori, Yasushi Tsuge, Takio Yoshida **Guión** Takeshi Kitano
Fotografía Hideo Yamamoto
Música Joe Hisaishi
Intérpretes Takeshi Kitano, Kayoko Kishimoto, Ren Oshugi, Makoto Ashikawa, Susumu Terajima, Tetsu Watanabe, Hakuryu, Yasuei Yakushiji, Tarô Itsumi, Kan'ichi Yajima, Yûko Daike, Hitoshi Nishizawa
Festival de Venecia Takeshi Kitano (León de Oro)

Flores de fuego está muy alejada del drama policíaco que supuso la ópera prima de Takeshi Kitano, *Violent Cop* (1989). Kitano, influido simultáneamente por Jean-Pierre Melville y Buster Keaton, interpreta a Nishi, un policía que abandona el cuerpo tras un incidente en el que un compañero resulta muerto, otro queda paralítico, y el culpable es ejecutado sin piedad por él mismo. Su esposa —su vida— se viene abajo, y planea entonces el robo de un banco (rodado en circuito cerrado, uno de los más brillantes destellos de comedia filmados por el director) para asegurar el futuro de la viuda de su malogrado colega y para invitar a su esposa a una segunda luna de miel.

El tono narrativo es fundamental en *Flores de fuego*. Es un filme duro, que incluye violencia sin ser un filme violento. Las brutales escenas protagonizadas por gángsteres contrastan con los lúdicos planos del viaje de la pareja por Japón, o los primeros intentos del policía paralítico como pintor, antes del definitivo y conmovedor desenlace. El resultado es la mejor obra de Kitano, tanto como pieza de género como en su intento de armonizar líneas argumentales tan disparatadas.

Las siguientes películas de Kitano solo han estado parcialmente a la altura, y *Flores de fuego* más parece el final de un período de gran florecimiento creativo que el inicio de una nueva fase. Pero un destello de gloria de tal calibre siempre ofrece la promesa de un regreso. **IHS**

Boogie Nights Paul Thomas Anderson, 1997

EE.UU. (New Line Cinema), 155 min, color
Producción Paul Thomas Anderson, Lloyd Levin
Guión Paul Thomas Anderson
Fotografía Robert Elswit
Música Ernst Toch
Personajes Mark Wahlberg, Burt Reynolds, Julianne Moore, John C. Reilly, Heather Graham, William H. Macy, Philip Seymour Hoffman, Philip Baker Hall, Don Cheadle, Alfred Molina, Nina Hartley, Robert Ridgely
Nominaciones al Oscar Burt Reynolds (actor), Julianne Moore (actriz), Paul Thomas Anderson (guión original)

En el gran lienzo de la industria pornográfica reflejado en *Boogie Nights*, la deuda de Paul Thomas Anderson con el cine americano de la década de 1970 es más que evidente. Pero la auténtica escala de este segundo intento es de una envergadura sorprendente.

Mark Wahlberg interpreta a Eddie Adams, cuyo aspecto atractivo, su actitud agradable y su enorme miembro lo transforman en la estrella del porno Dirk Diggler. Bajo la tutela del pope del cine porno Jack Horner (Burt Reynolds) y de la estrella Amber Waves (Julianne Moore), Dirk intenta elevar la calidad de los filmes en los que aparece, pero acaba atrapado en el consumo de drogas y abrumado por las exigencias de un negocio siempre cambiante.

Como en las mejores cintas de Robert Altman, el elenco reunido por Anderson es siempre el punto fuerte: conocido hasta la fecha como estrella del rap y modelo de ropa interior, Wahlberg es una revelación como protagonista, hábilmente secundado por John C. Reilly y por una Julianne Moore enfrentada a la disyuntiva entre su trabajo y sus derechos de maternidad. Heather Graham es una divertida *roller girl* capaz de robar protagonismo al mismísimo Reynolds.

Aunque la línea narrativa pueda resultar demasiado larga, o el propio Anderson incurra en la excesiva autorreflexión con su complejidad escénica, su ambición como cineasta es innegable. **IHS**



L.A. Confidential Curtis Hanson, 1997

EE.UU. (Monarchy, Regency, Warner Bros.), 138 min, tecnicolor **Idioma** inglés **Producción** Curtis Hanson, Arnon Milchan, Michael G. Nathanson **Guión** Brian Helgeland, Curtis Hanson, basado en la novela de James Ellroy **Fotografía** Dante Spinotti **Música** Jerry Goldsmith **Intérpretes** Kevin Spacey, Russell Crowe, Guy Pearce, James Cromwell, Kim Basinger, Danny DeVito **Oscar** Brian Helgeland, Curtis Hanson (guión), Kim Basinger (actriz de reparto) **Nominaciones al Oscar** Arnon Milchan, Curtis Hanson, M. G. Nathanson (mejor película), Curtis Hanson (director), Jeannine Claudia Oppewall, Jay Hart (dirección artística), Dante Spinotti (fotografía), Peter Honess (montaje), Jerry Goldsmith (banda sonora) **Festival de Cannes** Curtis Hanson (nominación a la Palma de Oro)

i

A Kevin Spacey se le aconsejó que modelara su personaje inspirándose en Dean Martin.

Es una ciénaga putrefacta, ambientada en Los Ángeles de los años cincuenta, llena de policías corruptos que coquetean con gángsteres recién acuñados y tabloides en ciernes. La película de Curtis Hanson, inteligente y conmovedora, reduce el cargado argumento del *best seller* de James Ellroy hasta su núcleo emocional. El ritmo de Hanson es exquisito, el reparto de la película, endiablado e inspirado conforme sigue la pista a la alianza moralmente ambigua entre tres policías incompatibles que se unen en la investigación de unos asesinatos múltiples. Kevin Spacey actúa como un policía renombrado que se niega a chivarse de sus compañeros. Russell Crowe es un policía cruzado, ardiente y matón, que rivaliza con el estirado oficial de carrera Guy Pierce por el afecto de una prostituta con clase, interpretada por Kim Basinger (una interpretación excelente).

Vestida con los suntuosos colores achocolatados de una caliente película del cine negro, *L.A.Confidential* es ardiente, divertida y triste. Aunque se burla del excesivo optimismo de los cincuenta con el sombrío cinismo de los treinta, y de ambos con el toque de los perspicaces noventa, la película es desatadamente romántica; es la última gran cabalgada del cine negro de Estados Unidos en su febril búsqueda y destrucción de los sueños. Polis y tías colisionan en un grandioso lamento por la pérdida del amor auténtico, el coraje moral y la esperanza de la cultura cívica. **ET**



Funny Games Michael Haneke, 1997

Austria (Wega), 108 min, color
Idioma alemán, francés
Producción Veit Heiduschka
Guión Michael Haneke
Fotografía Jürgen Jürges
Música adaptada Georg Friedrich Händel, Pietro Mascagni, Wolfgang Amadeus Mozart
Intérpretes Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch, Frank Giering, Stefan Clapczynski, Doris Kunstmann, Christoph Bantzer, Wolfgang Glück, Susanne Meneghel, Monika Zallinger
Festival de Cannes Michael Haneke (nominación a la Palma de Oro)

Michael Haneke lleva a los espectadores al límite obligándonos a presenciar el sinsentido de la violencia gratuita y nuestra fascinación inagotable por contemplarla en la pantalla. Así es esta brutal y provocativa película de «invasión del hogar», un subgénero que se remonta a D.W. Griffith y que conocemos gracias a películas como *La naranja mecánica* (1971), *Perros de paja* (1971) y *La habitación del pánico* (2002).

Los tres miembros de una familia acomodada van a pasar las vacaciones a la casita que tienen a las orillas de un lago. Al poco de su llegada, un joven sano y rechoncho (Frank Giering) llama educadamente a su puerta para pedirles un huevo. Acude también su amigo, más delgado y refinado (Arno Frisch, estrella de *Benny's Video* [1992], el anterior trabajo de Haneke, e igualmente perturbador). Anna, la esposa (Susanne Lothar), se deja engañar por la apariencia de los jóvenes creyendo que son amigos de los vecinos, y les deja entrar en la casa. Una vez allí, dejan fuera de combate al marido (Ulrich Mühe), obligan a la mujer a desnudarse y disparan al hijo de la pareja (Stefan Clapczynsky).

Mientras los dos sádicos adolescentes practican unos juegos nada divertidos con sus víctimas hasta acabar con ellas, el director juega con su público: Anna consigue matar a uno de sus captores, pero Haneke interrumpe la diégesis y permite que su amigo «rebobine» la película con tal de salvar a su compañero de atrocidades.

Aquí no hay finales felices, solo preguntas perturbadoras y las inevitables mutilaciones. **SJS**

i

En 2008, Haneke dirigió un remake en inglés toma por toma, con Naomi Watts como protagonista.

Abre los ojos Alejandro Amenábar, 1997

España/Francia/Italia (Escorpión, Alain Sarde, Lucky Red, Sogetel), 117 min, color
Idioma español
Producción Fernando Bovaira, José Luis Cuerda
Guión Alejandro Amenábar, Mateo Gil
Fotografía Hans Burman
Música Alejandro Amenábar, Mariano Marín
Intérpretes Eduardo Noriega, Penélope Cruz, Chete Lera, Fele Martínez, Najwa Nimri, Gérard Barray, Jorge de Juan, Miguel Palenzuela, Pedro Miguel Martínez, Ion Gabella, Joserra Cadiñanos, Tristán Ulloa, Pepe Navarro, Jaro, Walter Prieto
Festival de Berlín Alejandro Amenábar (Premio C.I.C.A.E., mención honorífica Panorama a la mejor dirección)

Esta virtuosa película del joven director Alejandro Amenábar fue adaptada para un público más internacional por Cameron Crowe, con Tom Cruise como protagonista, en *Vanilla Sky* (2001). Amenábar, intrigado por la criogénesis y la realidad virtual, dice que su intención era crear una película «realista» de ciencia ficción apoyándose únicamente en «ángulos de cámara» en lugar de utilizar elaborados efectos especiales. Pero *Abre los ojos* va más allá de una clasificación tan simplista y se convierte en predecesora de películas como *eXistenZ* (1999), *Matrix* (1999), *El club de la lucha* (1999), *El sexto sentido* (1999), *Memento* (2000) y *Mulholland Drive* (2001). Son películas oscuras construidas como puzzles desquiciantes que van desplegándose en diferentes capas, presentan la identidad como una interpretación o experiencia virtual, cuestionan la naturaleza del tiempo y la realidad, y deben verse al menos dos veces.

César (Eduardo Noriega), narcisista y adinerado, deja a su última conquista de una noche, conoce a la «chica de sus sueños» (Penélope Cruz) y traiciona a su mejor amigo. Tras un terrible accidente de tráfico, despierta en un centro psiquiátrico acusado de asesinato. Allí, en aquella extraña realidad, proyecta un presente y un futuro a partir de los restos de su vida pasada y de las películas que ha visto. Finalmente se desmorona y es incapaz de distinguir la realidad del sueño... La sucesión laberíntica de giros y revelaciones no llevan a ninguna conclusión, y la «realidad» de todo lo que ha sucedido queda escalofriantemente cuestionada. **LB**

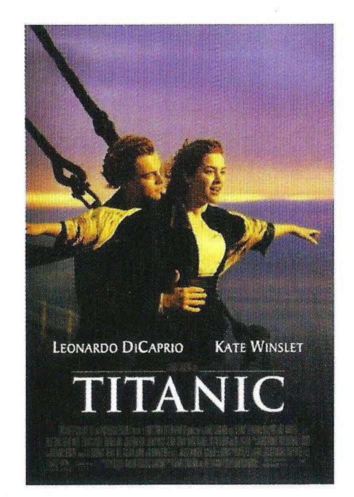
1997

Dulce porvenir Atom Egoyan, 1997
The Sweet Hereafter

Canadá (Alliance, Canadian Film y Video Production Tax Credit, Ego Gort, Harold Greenberg Fund, TMN, Téléfilm Canada), 112 min, color
Producción Atom Egoyan, Camelia Frieberg
Guión Atom Egoyan, basado en la novela de Russell Banks
Fotografía Paul Sarossy
Música Mychael Danna, Sarah Polley
Intérpretes Ian Holm, Caerthan Banks, Sarah Polley, Tom McCamus, Gabrielle Rose, Alberta Watson, Maury Chaykin, Stephanie Morgenstern, Kirsten Kieferle, Arsinée Khanjian
Nominaciones al Oscar Atom Egoyan (director), Atom Egoyan (guión)
Festival de Cannes Atom Egoyan (premio FIPRESCI, gran premio del jurado, premio del jurado ecuménico, nominación a la Palma de Oro)

Es la excepción que confirma la regla en cuanto a adaptaciones literarias, pues *Dulce porvenir* trata la novela de Russell Banks con tanta inteligencia que incluso el mismo Banks ha admitido que la película mejora la novela. El director Atom Egoyan suaviza su distintiva línea temporal troceada y su fascinación por el multimedia y crea un análisis de la pérdida asombrosamente directo, casi como una fábula. Egoyan incorpora brillantemente *El Flautista de Hamelín* a su película, prestando a los desgarradores sucesos una unidad temática reflexiva y sombría.

Un autobús escolar choca y se hunde bajo el hielo, y mueren la mayoría de sus pasajeros. Los habitantes de una pequeña ciudad buscan la forma de enfrentarse a las consecuencias del dolor, exacerbado ante la idea de un abogado (Ian Holm) de que solo la asignación de culpas es capaz de aliviar los sentimientos de culpa colectiva de la ciudad. Egoyan revela la propia tragedia solo a retazos y conforme se van aclarando los sucesos de aquel día. Lo mismo sucede con el retrato que el director hace del desgarrador accidente. Cuando la insistencia de Holm por conseguir una retribución económica y emocional se acerca a su fin, el testimonio de una superviviente (Sarah Polley) se convierte en esencial para el caso. Pero Holm descubre que frente a una desesperación inimaginable, la reconciliación precede a la sinceridad. **JKI**



EE.UU. (Fox, Lightstorm, Paramount), 194 min, color **Idioma** inglés, francés, alemán, sueco **Producción** James Cameron, Jon Landau **Guión** James Cameron **Fotografía** Russell Carpenter **Música** James Horner **Intérpretes** Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Kathy Bates, Bill Paxton, Gloria Stuart, Frances Fisher, Bernard Hill, Jonathan Hyde, David Warner, Victor Garber, Danny Nucci, Lewis Abernathy, Suzy Amis, Nicholas Cascone **Oscar** James Cameron, Jon Landau (mejor película), James Cameron (director), Peter Lamont, Michael Ford (dirección artística), Russell Carpenter (fotografía), Deborah Lynn Scott (vestuario), Tom Bellfort, Christopher Boyes (efectos de sonido), Robert Legato, Mark A. Lasoff, Thomas L. Fisher, Michael Kanfer (efectos visuales), Conrad Buff, James Cameron, Richard A. Harris (montaje), James Horner (banda sonora), James Horner, Will Jennings (canción), Gary Rydstrom, Tom Johnson, Gary Summers, Mark Ulano (sonido) **Nominaciones al Oscar** Kate Winslet (actriz), Gloria Stuart (actriz de reparto), Tina Earnshaw, Greg Cannom, Simon Thompson (maquillaje)

«¡Soy el rey del mundo!»

Jack (Leonardo DiCaprio)

i

Su papel en *Titanic* convirtió a Gloria Stuart en la persona de más edad en ser nominada para un Oscar: tenía ochenta y siete años.

Titanic James Cameron, 1997

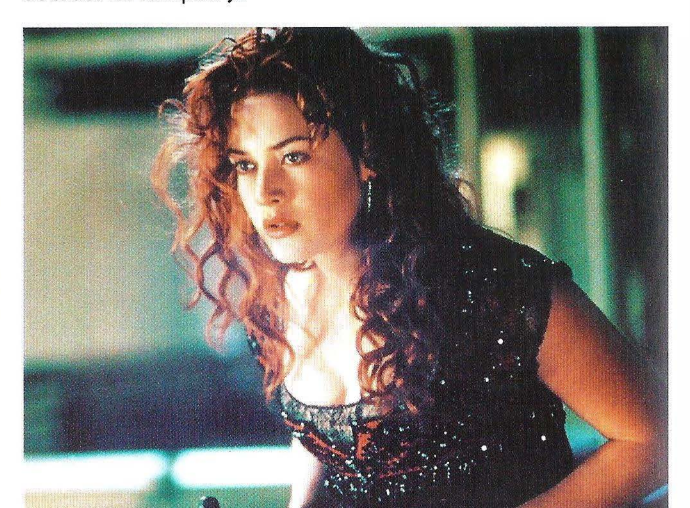
La historia que se esconde detrás de este fruto del amor del director James Cameron es más dramática que la que vemos desarrollarse en la pantalla. Con un presupuesto de más de 200 millones de dólares, antes de su estreno se hizo con el dudoso honor de convertirse en la película más cara de todos los tiempos.

Buena parte de este dinero se invirtió en seis meses de rodaje en México, en el que se utilizó una réplica de 270 metros del famoso barco que se hundió al chocar contra un iceberg en el Atlántico Norte en 1912. Fue un rodaje saturado de problemas, incluyendo retrasos en la filmación porque el equipo y el reparto sufrieron una intoxicación alimentaria en Nueva Escocia. Hubo rumores sobre el exagerado perfeccionismo de Cameron. Su atención al detalle hizo que contratara a las mismas empresas que habían proporcionado el mobiliario al Titanic, en calidad de supervisoras: hasta el último plato y araña tenían que ser una réplica perfecta.

Pero, a raíz del increíble éxito de taquilla de la película (más de mil millones de dólares por todo el mundo) y el mayor número de Oscar (11) recibidos por una misma película desde *Ben-Hur* (1959), fue rebautizado como genio, y en la actualidad se le considera merecidamente uno de los directores más exitosos de todos los tiempos.

La visión de Cameron es una mezcla entre *La aventura del Poseidón* y *Vacaciones en el mar*, ya que se explora en la misma medida el amor y la catástrofe marítima. Kate Winslet hace el papel de Rose, la joven que va a contraer matrimonio con el ruin Cal (Billy Zane), pero se enamora de un pasajero de tercera clase (Leonardo DiCaprio) antes de que el trasatlántico más famoso del mundo se hunda en su fosa marina. El amor prohibido es el motor de la película. Cameron utiliza gran cantidad de efectos especiales para transmitir el horror de lo futurible y obliga a sus actores a pasar días rodando en aguas heladas el hundimiento del barco.

Un bombazo donde los haya, *Titanic* convirtió a Leonardo DiCaprio en superestrella y un guaperas adolescente. En términos de producción y escala épica, *Titanic* es una de las películas más impresionantes de todos los tiempos. **JB**





El sabor de las cerezas Abbas Kiarostami, 1997

Ta'm e Guilass

Francia/Irán (Abbas Kiarostami, CiBy 2000), 95 min, color
Idioma farsi
Producción Abbas Kiarostami
Guión Abbas Kiarostami
Fotografía Homayun Payvar
Intérpretes Homayon Ershadi, Abdolrahman Bagheri, Afshin Khorshid Bakhtiari, Safar Ali Moradi, Mir Hossein Noori
Festival de Cannes Abbas Kiarostami (Palma de Oro, junto con Imamura por *Unagi*)

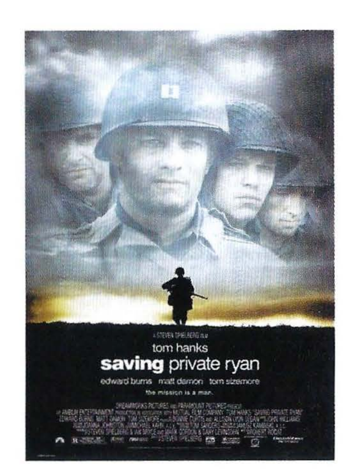
Un hombre de mediana edad (Homayon Ershadi) quiere suicidarse y recorre con su coche las colinas polvorientas de las afueras de Teherán buscando a alguien que lo entierre si lo consigue. Esta película minimalista y sin embargo poderosa y vitalista de Abbas Kiarostami no explica en ningún momento por qué el hombre quiere poner fin a su vida, como tampoco sabremos si finalmente lo consigue. Y sin embargo, cada minuto de su odisea de un día está impregnado de gran patetismo y de peso filosófico. *El sabor de las cerezas* se considera la película más controvertida de Kiarostami.

Kiarostami —que trabaja sin guión y construye su historia sobre los diálogos que se desarrollan en el coche— filmó a los actores por separado ocupando él otro asiento, y creó el diálogo de los actores no profesionales mientras los entrevistaba. El tema del aislamiento, que subyace en la película, se refleja en la forma en que ha sido rodada. ¿Se identifica el espectador con el héroe desdichado, con el soldado iraní, con el seminarista afgano y el taxidermista turco, o con los cuatro?

Kiarostami es un maestro en la filmación de paisajes y en la construcción de narraciones semejantes a parábolas, cuyas piezas ausentes exigen la participación de la imaginación del espectador. Lo cual se extiende al epílogo, sorprendentemente alegre y referente, un epílogo basado en la camaradería que sigue a la situación de aislamiento y que irradia una enorme sensación de asombro y euforia. **JRos**

i

Pese a ganar la Palma de Oro *ex aequo* en el Festival de Cine de Cannes de 1997, *El sabor de las cerezas* dividió a la crítica.



1998

Salvar al soldado Ryan Steven Spielberg, 1998

Saving Private Ryan

EE.UU. (Amblin, DreamWorks, Mark Gordon, Mutual, Paramount), 170 min, tecnicolor **Idioma** checo, inglés, francés, alemán **Producción** Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn, Steven Spielberg **Guión** Robert Rodat **Fotografía** Janusz Kaminski **Música** John Williams **Intérpretes** Tom Hanks, Edward Burns, Tom Sizemore, Matt Damon, Jeremy Davies, Adam Goldberg, Barry Pepper, Giovanni Ribisi, Vin Diesel, Ted Danson, Max Martini, Dylan Bruno, Joerg Stadler, Paul Giamatti, Dennis Farina **Oscar** Steven Spielberg (director), Janusz Kaminski (fotografía), Gary Rydstrom, Richard Hymns (efectos de sonido), Michael Kahn (montaje), Gary Rydstrom, Gary Summers, Andy Nelson, Ron Judkins (sonido) **Nominaciones al Oscar** Steven Spielberg, Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn (mejor película), Robert Rodat (guión), Tom Hanks (actor), Thomas E. Sanders, Lisa Dean (dirección artística), Lois Burwell, Conor O'Sullivan, Daniel C. Striepeke (maquillaje), John Williams (banda sonora)

«Podría haber hecho... una película muy segura... pero mi intención era sensibilizar a la audiencia.»

Steven Spielberg, 2004

i

La escena de la playa de Omaha costó 11 millones de dólares, y empleó a un millar de extras.

Desde sus primeros trabajos, Steven Spielberg manifestó un don sobrenatural para el rodaje y, sobre todo, para la maquinaria del suspense y los efectos especiales, una capacidad a la que el público ha respondido en masa. Pero el éxito masivo de películas como *Tiburón* (1975) y *Encuentros en la tercera fase* (1977), que ayudó a cuajar el concepto de bombazo del Hollywood moderno, perjudicó en cierto modo la reputación de Spielberg. Aunque buscaba el respeto, él sabía que sus películas siempre serían descalificadas como meros entretenimientos y ejercicios técnicos.

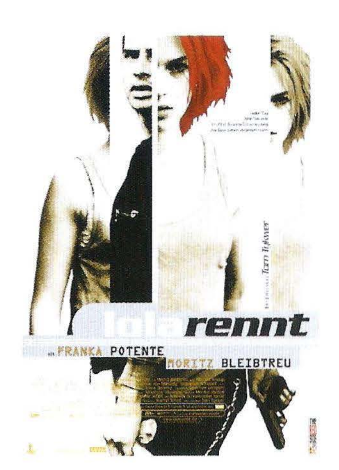
A pesar de ello, Spielberg quiso ampliar su campo de actuación con experimentos tan maduros como *El color púrpura* (1985) y *El imperio del sol* (1987), pero hasta la desgarradora película sobre el holocausto, *La lista de Schindler* (1993), no consiguió el reconocimiento unánime de público y de crítica. Desde entonces Spielberg se ha mantenido en la vena seria, con excepción de las dos entregas de *Parque Jurásico* (1993, 1997).

Salvar al soldado Ryan supuso una novedad en el vocabulario del director, una intensidad visceral y violenta. Spielberg ya había tratado la violencia, pero era una violencia de cartón piedra moderada, diluida, con escenas puntuales de dramatismo en momentos de un horror extremo. Sin embargo, la escena inicial de *Salvar al soldado Ryan* es ciertamente implacable. En cuanto los barcos estadounidenses desembarcan en Normandía, sus jóvenes son masacrados por ráfagas incesantes de ametralladora y caen con sus cascos inútiles atravesados por las balas. Pero la cosa no acaba ahí. Los soldados saltan en pedazos. Fragmentos de cuerpos vuelan por los aires y salpican el suelo. El mar se vuelve de un rojo vertiginoso. La cámara se sacude con violencia, la película se empapa del color de la muerte. El «nuevo» Spielberg no hace prisioneros.

Cierto es que Spielberg no consigue resistirse a recaer en un sentimentalismo descarado. Un par de detalles ñoños inician y terminan la película con notas puramente manipulativas, y el director anima a su compositor, John Williams, a regodearse con sus peores tendencias lacrimógenas. Y lo que es peor, vuelve a utilizar las mismas técnicas que describen los horrores de la guerra en la impresionante escena inicial, e impulsa el consabido conflicto entre el bien y el mal al final de la película.

La dicotomía familiar entre el bueno y el malo convierte el mensaje antibelicista en algo más desafiante. La guerra es un infierno, concede Spielberg, excepto cuando vas ganando, porque con la victoria tienes derecho a dictar las normas morales. *Salvar al soldado Ryan* sostiene la oscuridad suficiente entre las brumas de la guerra para desestimar las acusaciones de patriotismo ciego. Contemplando los miles de tumbas, un soldado pregunta a su mujer: «¿He sido un buen hombre?». Una forma ambigua de preguntar no solo si valía la pena, sino si estaba justificado. Sin duda son preguntas que acosan a los que quedan en pie cuando cesan los disparos, contemplando el paisaje de muerte y destrucción que acarrea la lucha, aun con el mejor de los propósitos. **JKL**





1998

República Federal de Alemania (Bavaria Film, German Independents, WDR, X-Filme, arte), 81 min, color **Idioma** alemán **Producción** Stefan Arndt **Guión** Tom Tykwer **Fotografía** Frank Griebe **Música** Reinhold Heil, Johnny Klimek, Franka Potente, Tom Tykwer **Intérpretes** Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Nina Petri, Armin Rohde, Joachim Król, Ludger Pistor, Suzanne von Borsody, Sebastian Schipper, Julia Lindig, Lars Rudolph, Andreas Petri, Klaus Müller, Utz Krause, Beate Finckh **Festival de Venecia** Tom Tykwer (nominación al León de Oro)

«Corre Lola, corre *podría muy bien ser la obra de arte conceptual más punzante jamás llevada a la pantalla; una dosis brutal de cine existencial alemán.*»

Ed Gonzalez, *Slant Magazine*, 2003

i

La narración del principio corre a cargo de Hans Paetsch, el narrador de cuentos de hadas más famoso de Alemania.

Corre, Lola, corre Tom Tykwer, 1998
Lola rennt

Corre, Lola, corre, dirigida por el cineasta alemán Tom Tykwer, es una película emocionante e innovadora visualmente, un ejercicio de sorpresas, empezando por los títulos de crédito del principio: allí aparece una escena de masas, y la gente que forma el nombre de la película desde un plano aéreo.

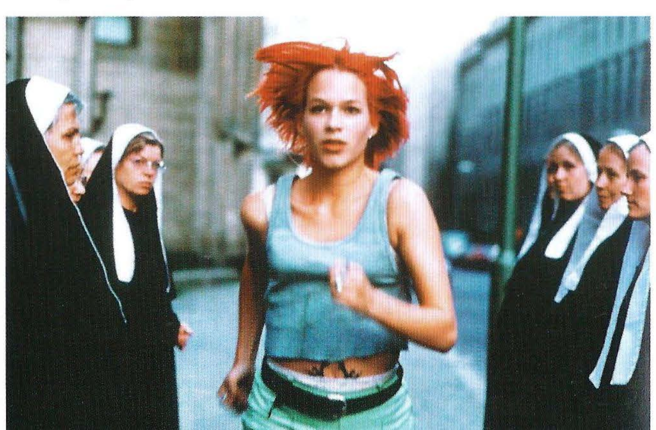
El argumento de este filme es sencillo: Lola (interpretada por Franke Potente), una joven de pelo muy rojo, recibe una llamada de su novio, Manni (encarnado por Moritz Bleibtreu). Según Manni le explica, había de entregar cien mil marcos alemanes a un gángster pero se ha dejado la bolsa con el dinero en el metro. Tiene veinte minutos para encontrarlo o lo matarán, así que planea robar en una entidad bancaria. Lola busca el dinero por su parte, y la película sigue al filo de salvar a Manni mientras los minutos van pasando.

Resulta diferente e innovadora la forma en que el joven director germano nos muestra la misión de Lola. Se relata una historia de veinte minutos por triplicado, cada una con diferencias sutiles que llevan a un desenlace diferente.

Tykwer utiliza técnicas de animación, trucos de cámara, película en color y blanco y negro, vídeo musical y replays instantáneos y cuenta cada aventura mientras Lola corre, Manni corre, y asistimos a una carrera de obstáculos humanos que los dos tienen que afrontar con mucho cuidado para sobrevivir.

Franka Potente, que aparecería algunos años después junto a Matt Damon en el famoso filme titulado *El caso Bourne* (2002), dirigido por Doug Liman, ofrece aquí una imagen chocante corriendo por las diferentes calles de la película impulsándose con los brazos, con su inconfundible pelo rojo al viento. Esta actriz aparece también en momentos cálidos en escenas tales como la visita que hace a su padre (encarnado por Herbert Knaup) para pedirle el dinero, y descubre que piensa dejar a su madre y casarse con su amante.

Corre, Lola, corre constituye, en definitiva, un experimento interesante e inusual rodado con sentido del humor, con una emoción intensa y una tremenda energía, todo ello empaquetado en una película de la generación MTV por el nuevo talento del guionista y director, Tom Tykwer. **JB**



Rushmore Wes Anderson, 1998

EE.UU. (American Empirical, Touchstone), 93 min, color
Idioma inglés
Producción Barry Mendel, Paul Schiff
Guión Wes Anderson, Owen Wilson
Fotografía Robert D. Yeoman
Música Mark Mothersbaugh
Intérpretes Jason Schwartzman, Bill Murray, Olivia Williams, Seymour Cassel, Brian Cox, Mason Gamble, Sara Tanaka, Stephen McCole, Connie Nielsen, Luke Wilson, Dipak Pallana, Andrew Wilson, Marietta Marich, Ronnie McCawley, Keith McCawley

El director Wes Anderson y su coguionista Owen Wilson abrieron un nuevo hito con la película *Ladrón que roba a ladrón*, en el año 1996, que hizo revivir el exhausto mundo de la comedia independiente de bajo presupuesto en Estados Unidos. En su segunda incursión en el género, la adorable y desdichada *Rushmore*, vuelven a echar una mirada a los perdedores y bichos raros que tanto les gusta retratar.

Max Fischer (interpretado por Jason Schwartzman, hijo de Talia Shire y sobrino de Francis Ford Coppola), es un monstruito con gafas, un intelectual. Como alumno becado de la Academia Rushmore, es muy impopular. Arriesgándose a que lo expulsen, consigue la presidencia de las actividades extraescolares del campus. Y a pesar de estar condenado socialmente, se enamora de una guapa profesora (Olivia Williams) y encuentra un mentor en el adinerado pero deprimido Herman J. Blume (Bill Murray).

Esta comedia lenta y disparatada nos permite ver a Murray en uno de sus mejores momentos dramáticos, permitiéndole mostrarse profundo, dolido y divertido a la vez.

La banda sonora, a base de temas de los sesenta, data a *Rushmore* del halo de un ambiente distinto al mundo contemporáneo en el que transcurre. **KK**

Celebración Thomas Vinterberg, 1998
Festen

Dinamarca (DR, Nimbus Film, SVT Drama), 105 min, color
Idioma danés, alemán, inglés
Producción Birgitte Hald
Guión Thomas Vinterberg, Mogens Rukov
Fotografía Anthony Dod Mantle
Música Lars Bo Jensen
Intérpretes Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen, Birthe Neumann, Trine Dyrholm, Helle Dolleris, Therese Glahn, Klaus Bondam, Bjarne Henriksen, Gbatokai Dakinah, Lasse Lunderskov, Lars Brygmann, Lene Laub Oksen, Linda Laursen
Festival de Cannes Thomas Vinterberg (premio del jurado, junto con *La clase de neige*, nominación a la Palma de Oro)

Si lo miramos con atención, Dogma 95, un manifiesto que aboga por el rodaje en exteriores con cámaras de mano, sonido directo y ausencia de efectos especiales, tiene más importancia como recurso publicitario que como innovación ideológica, a juzgar por las dos primeras películas que aparecieron bajo su aura, *Los idiotas* (1988), de Lars von Trier, y *Celebración*, de Thomas Vinterberg. Ambas películas son actos evidentes de rebeldía definidos por sus postulados de clase media y su acérrimo apoliticismo. El trabajo de Vinterberg, de inspiración más convencional que el de von Trier —pensemos en Ibsen, Strindberg, Bergman—, es auténticamente explosivo y está ejecutado con maestría.

Rodada con la cámara de vídeo digital más pequeña y ligera que había en la época, *Celebración* narra los mordaces y violentos enfrentamientos familiares que se producen en una casa de campo cuando se celebra el 60 aniversario del patriarca, poco después de que la hermana gemela del hijo mayor se suicide. Las formas extremas de agresividad que surgen desde el principio y la forma ácida en que Vinterberg combina las diferentes acciones disfrazan el hecho de que estamos ante un psicodrama muy bien escrito, interpretado y dirigido, y no ante un experimento revolucionario como se proclamó en su momento. Pero el poder dramático destilado de los secretos familiares que se van desvelando acaba por ganarse al público. **JRos**

Buffalo 66 Vincent Gallo, 1998

EE.UU. (CFP, Lions Gate, Muse), 110 min, color
Idioma inglés
Producción Chris Hanley
Guión Vincent Gallo, Alison Bagnall
Fotografía Lance Acord
Música Vincent Gallo
Intérpretes Vincent Gallo, Christina Ricci, Ben Gazzara, Mickey Rourke, Rosanna Arquette, Jean-Michael Vincent, Anjelica Huston, Kevin Pollak, Alex Karras, John Sansone, Manny Fried, John Rummel, Bob Wahl, Penny Wolfgang, Anthony Mydcarz

El actor Vincent Gallo (*Palookaville, The Funeral...*) escribió, dirigió y protagonizó esta comedia dramática independiente, que describió como su obra maestra... Algo pretencioso, aunque no lejos de la realidad. Gallo hace el papel de Billy, un sórdido ex convicto que secuestra a una joven irascible (Christina Ricci, con falda ajustada y zapatillas de cuento de hadas). La convence para que se haga pasar por su amada esposa y van a visitar a sus excéntricos padres (Anjelica Huston y Ben Gazzara). Ellos no saben que acaba de salir de la cárcel. Billy les ha dicho que ha estado trabajando como agente secreto para el gobierno.

Este excéntrico romance, maravillosamente peculiar y de bajo presupuesto, puede presumir de unas interpretaciones apropiadamente excéntricas de los cuatro protagonistas (mención especial merece Gazzara en el papel del pervertido padre de Gallo, mientras que Huston está divertidísima en el papel de la esposa obsesionada por el fútbol), y de los estupendos cameos de Mickey Rourke, Jean-Michael Vincent y Rosanna Arquette. Entre tanto, Gallo realiza sus diferentes tareas de forma soberbia (incluso escribió la música de la película y utilizó la casa de Buffalo de sus padres como decorado central). Arroja una mirada irónica sobre las relaciones y la desilusión con gran variedad de estilos visuales y de imágenes. **JB**

Ring Hideo Nakata, 1998

Japón (Kadokawa Shoten, Omega), 96 min, BW / color
Idioma japonés
Producción Shinya Kawai, Takenori Sento, Takashige Ichise
Guión Hiroshi Takahashi, de la novela *Ringu* de Kôji Suzuki
Fotografía Junichirô Hayashi
Música Kenji Kawai
Intérpretes Nanako Matsushima, Miki Nakatani, Hiroyuki Sanada, Yuko Takeuchi, Hitomi Sato, Yoichi Numata, Yutaka Matsushige, Katsumi Muramatsu, Rikiya Otaka, Masako, Daisuke Ban, Kiyoshi Risho, Yuurei Yanagi, Yôko Ôshima, Kiriko Shimizu

Ring parte de una premisa engañosamente simple en torno a una historia de fantasmas: una cinta de vídeo maldita circula por libre. Cualquiera que la vea morirá siete días después.

La reportera de televisión Reiko Asakawa (Nanako Matsushima) trabaja una historia sobre leyendas urbanas y descubre que su sobrina es una de las víctimas de la cinta, así que decide mirarla. Al verla, las extrañas y misteriosas imágenes la convencen de que la maldición es cierta, y pide ayuda a su ex marido Ryuji Takayama (Hiroyuki Sanada). Cuenta con siete días para descifrar las imágenes y romper la maldición, sobre todo porque su hijo de cuatro años la ve también.

El director Hideo Nakata consigue una sensación de inquietud in crescendo mientras Reiko y Ryuji tratan de desvelar el misterio de las imágenes del vídeo. Lo que descubren es una tragedia que se remonta a algunas décadas, relacionada con la muerte de una joven con poderes psíquicos en extrañas circunstancias. En esta película no encontramos efectos baratos para impresionar. Al contrario, Nakata se apoya en el sonido y en la atmósfera para sugerir la presencia de la muerte que se cierne sobre los vivos, lista para atacar.

Ring consigue transmitir el ánimo de finales de los noventa: la sensación de incertidumbre que lo invade todo; la angustia por la ruptura de la familia nuclear; la invasión de la tecnología en nuestras vidas hasta extremos peligrosos; la sensación de que estamos atrapados en un ciclo interminable de vida y muerte del que no podemos escapar y de que no tenemos más remedio que seguir adelante. **AT**



Happiness Todd Solondz, 1998

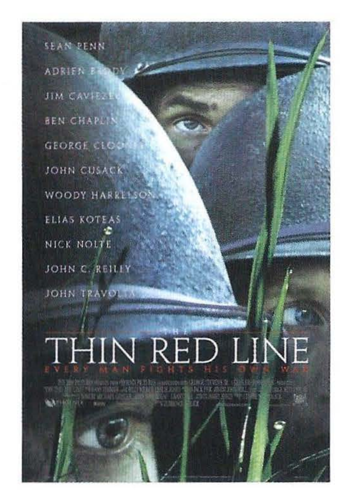
EE.UU. (Good Machine, Killer), 134 min, color
Idioma inglés, ruso
Producción Ted Hope, Christine Vachon
Guión Todd Solondz
Fotografía Maryse Alberti
Música Robbie Kondor
Intérpretes Jane Adams, Jon Lovitz, Philip Seymour Hoffman, Dylan Baker, Lara Flynn Boyle, Justin Elvin, Cynthia Stevenson, Lila Glantzman-Leib, Gerry Becker, Rufus Read, Louise Lasser, Ben Gazzara, Camryn Manheim, Arthur J. Nascarella, Molly Shannon
Festival de Cannes Todd Solondz (premio FIPRESCI, secciones paralelas)

i

El director Todd Solondz hace un cameo como portero en el edificio de Allen, Helen y Kristina.

Pocos cineastas son capaces de provocar tantas respuestas emocionales en su público —risa, asco, compasión, por mencionar unas cuantas— como el director de cine independiente Todd Solondz con su controvertida *Happiness*. No hay forma de resumir en pocas palabras lo que sucede en la película, rodada con un reparto de primera clase con atrevidas interpretaciones de Dylan Baker, Philip Seymour Hoffman, Ben Gazzara, Lara Flyn Boyle, Camryn Manheim y Jon Lovitz. Baste decir que *Happiness* trata sobre las relaciones, todas dolorosamente imperfectas, y nos lleva a un territorio en el que pocos cineastas se atreven (o quieren) a aventurarse. Una de las escenas más memorables de la película muestra a un padre que contesta de forma sincera y práctica a las preguntas de su hijo sobre sus actos de pederastia.

Happiness se podría definir como una crítica a la familia norteamericana moderna y la vida en los barrios residenciales, sugiriendo que la perversión acecha por todas partes, entre las cuatro paredes de la casa. Solondz, que se está convirtiendo en un Woody Allen posmoderno y más preocupado, ha adoptado esta idea algo exagerada como credo cinematográfico; triunfa porque se niega a dejar que sus personajes imperfectos entren en el reino de la unidimensionalidad. **MO**



Canadá/EE.UU. (Fox 2000, Geisler-Roberdeau, Phoenix), 170 min, color **Idioma** inglés **Producción** Robert Michael Geisler, Grant Hill, John Roberdeau **Guión** Terrence Malick, basado en la novela de James Jones **Fotografía** John Toll **Música** Hans Zimmer **Intérpretes** Sean Penn, Adrien Brody, James Caviezel, Ben Chaplin, George Clooney, John Cusack, Woody Harrelson, Elias Koteas, Jared Leto, Dash Mihok, Tim Blake Nelson, Nick Nolte, John C. Reilly, Larry Romano, John Savage **Nominaciones al Oscar** Robert Michael Geisler, John Roberdeau, Grant Hill (mejor película), Terrence Malick (director), Terrence Malick (guión), John Toll (fotografía), Billy Weber, Leslie Jones, Saar Klein (montaje), Hans Zimmer (banda sonora), Andy Nelson, Anna Behlmer, Paul Brincat (sonido) **Festival de Berlín** Terrence Malick (Oso de Oro, tercer puesto según el jurado de los lectores del *Berliner Morgenpost*), John Toll (mención honorífica)

«¿Qué diferencia crees que puede marcar un solo hombre en medio de toda esta locura?»

Sargento Edward Welsh (Sean Penn)

i

Gary Oldman, Martin Sheen y Mickey Rourke rodaron escenas que fueron desechadas en el montaje final.

1998

La delgada línea roja Terrence Malick, 1998
The Thin Red Line

Después de las aclamadas e influyentes *Malas tierras* (1973) y *Días de cielo* (1978), Terrence Malick hizo algo inaudito para un cineasta prominente: desapareció sin dejar rastro. Los rumores no faltaban: se decía que este peculiar director, productor y guionista estadounidense vivía recluido en algún remoto lugar, lejos de la fama. Era posible que estuviera recorriendo Texas, observando los pájaros.

La noticia de su regreso al cine a finales de los noventa llegó de la misma forma repentina. Los detalles de su nuevo proyecto se guardaban celosamente y eran esquemáticos, pero se sabía que se trataba de una adaptación de la novela de James Jones sobre la Segunda Guerra Mundial, *La delgada línea roja*, y contaba con la participación de varios actores renombrados y nuevas promesas.

Ambos rumores resultaron ser ciertos, y aun así la película sorprendió a muchos. Su llegada después de la aparición del drama de Steven Spielberg sobre la Segunda Guerra Mundial, *Salvar al soldado Ryan*, indujo a que pareciera cerebral. Sin embargo, las dos películas eran muy diferentes, y las reacciones que provocaron lo reflejaban perfectamente. El público salía de ver la película visceral de Spielberg profundamente conmovido. Y salía de ver *La delgada línea roja*, más filosófica, rascándose la cabeza.

No hay duda de cuál de las dos deja una impresión más profunda. *La delgada línea roja* trata el tema de la locura de la guerra desde una perspectiva teórica, incluso teológica. La guerra, viene a decirnos Malick, es más que un conflicto entre dos grupos de hombres. Es una afrenta a la naturaleza y a Dios.

La película de Malick se adentra en la conciencia colectiva de las tropas e intenta reconciliar la fragilidad de la vida con lo implacable de sus comportamientos. En este sentido, pasa de un soldado a otro, entra en el interior de sus cabezas y amplifica sus pensamientos como señas de un diálogo interior continuo, pero a la vez mantiene la sensación de anonimato entre ellos.

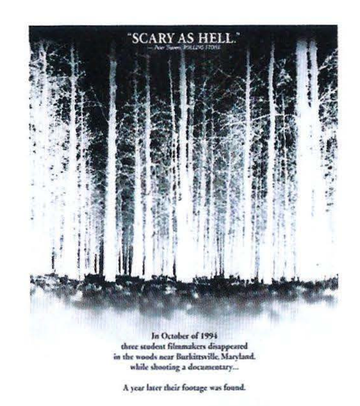
Los hombres son conscientes del exotismo del mundo que les rodea, de su belleza. Al inicio, un soldado (Jim Caviezel) deserta y lleva una vida sencilla e inocente entre una tribu del Pacífico sur, hasta que su existencia edénica se trastorna. Y cuando los soldados avanzan por el bosque, Malick capta sin resistencia de la cámara la vida que les rodea, la luz que penetra entre las hojas de los altos árboles. Es como si Dios y todas sus criaturas observaran a esa extraña especie que destruye lo que hay de bueno en el mundo y se preguntaran qué ha acarreado con su libre albedrío.

Destacan varias interpretaciones: Elias Kotea como el sensato capitán; Nick Nolte en el papel del coronel duro y ambicioso; Sean Penn como el sargento cínico.

Malick mantiene el tono elíptico de la narración.

La delgada línea roja, en definitiva, no tiene principio ni final, y aunque contiene escenas dramáticas y de batalla, constituyen en realidad incisos en una profunda meditación, la búsqueda del sentido de la vida. **JKl**





EE.UU. (Blair Witch, Haxan), 86 min, b/n/color
Idioma inglés
Producción Robin Cowie, Gregg Hale
Guión Daniel Myrick, Eduardo Sánchez
Fotografía Neal Fredericks
Música Tony Cora
Intérpretes Heather Donahue, Joshua Leonard, Michael C. Williams, Bob Griffin, Jim King, Sandra Sánchez, Ed Swanson, Patricia DeCou, Mark Mason, Jackie Hallex
Festival de Cannes Daniel Myrick, Eduardo Sánchez (premio a la mejor película extranjera novel)

«Creo que El proyecto de la bruja de Blair *es una película excepcionalmente concebida y ejecutada.»*

Roger Corman, productor y director, 2000

i

Daniel Myrick describió el filme *Monstruoso* (2008) como «fiel al espíritu de *The Blair Witch Project*», y «muy arriesgado».

El proyecto de la bruja de Blair

The Blair Witch Project

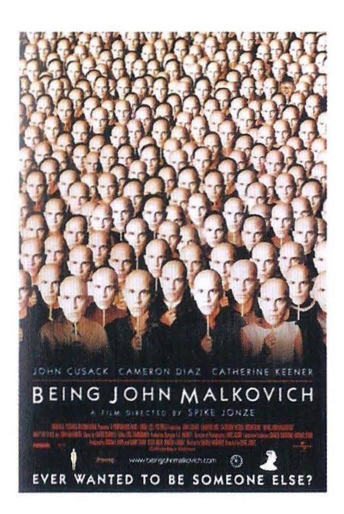
Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999

«En octubre de 1994, tres estudiantes de cinematografía desaparecieron en los bosques próximos a Burkittsville, Maryland, mientras rodaban un documental... Un año después se encontró el material que habían grabado.» Así empieza *El proyecto de la bruja de Blair*, una película de terror en clave de documental con un presupuesto irrisorio de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez. Gracias a una innovadora campaña publicitaria y un increíble boca oreja tuvo una recaudación de más de 140 millones de dólares solo en Estados Unidos, lo que la convirtió en una de las películas independientes más rentables de todos los tiempos.

Guiados por Heather, aspirante a directora, los tres «estudiantes de cinematografía» se dirigen a Burkittsville (antiguamente Blair), en Maryland, con la intención de grabar material para un documental sobre la leyenda local de la bruja de Blair. Se cuenta que esta misteriosa figura ronda el bosque de Black Hills desde el siglo XVIII y es responsable de algunos crímenes atroces. Tras entrevistar a algunos habitantes de la localidad, el trío se adentra en el bosque para grabar material adicional. No son excursionistas experimentados, así que no tardan en perderse, y su buen humor va deteriorándose en una mezcla volátil de miedo, culpa, frustración y pánico. Para empeorar las cosas, aparecen señales ominosas como cuidadosos montones de piedras en el exterior de la tienda de campaña y figuras de madera que cuelgan de los árboles. Josh desaparece sin dejar rastro. En el angustioso final, Michael y Heather topan con una casa en ruinas. Entran con la esperanza de encontrar a Josh, pero encuentran una pesadilla. A través del objetivo de la cámara vemos lo mismo que Heather: primero oscuridad, ruinas y huellas de manos infantiles en las paredes; luego, después de quedar ella inconsciente no se sabe cómo, solo el techo negro, y así acaba la cinta.

A pesar de las críticas por su lentitud y su excesiva dependencia del miedo que provoca la filmación, *El proyecto de la bruja de Blair* consigue claramente inspirar terror en el espectador mediante el uso de técnicas documentales. Este método de producción único de Myrick y Sánchez se ha convertido en leyenda: los actores tuvieron que rodar todo el metraje en el transcurso de ocho días y sus noches consecutivas, cargar con el equipo e improvisar los diálogos. Los directores repartían notas a cada uno de los actores, y las guardaban en tubos que abría solamente el interesado. Con el resultado, un grado tan alto de realismo, Myrick y Sánchez llevaron su producto un paso más allá que anteriores películas de terror al estilo documental como *La última casa a la izquierda* (1972), de Wes Craven, y *La matanza de Texas* (1974) de Tobe Hooper.

La película consigue suscitar intensas respuestas emocionales al explotar nuestros miedos más básicos —a la oscuridad, a lo desconocido, a los sonidos extraños—. Los momentos más terroríficos son los de la pantalla en blanco y negro, porque nuestra imaginación conjura algo más terrible que lo que consiguen los efectos especiales y el maquillaje. Es admirable que los participantes en el rodaje fueran conscientes del hecho, que no suele tenerse en cuenta. **SJS**



EE.UU. (Gramercy, Propaganda, Single Cell), 112 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Steve Golin, Vincent Landay, Sandy Stern, Michael Stipe
Guión Charlie Kaufman
Fotografía Lance Acord
Música Carter Burwell
Intérpretes John Cusack, Cameron Diaz, Ned Bellamy, Eric Weinstein, Madison Lanc, Octavia Spencer, Mary Kay Place, Orson Bean, Catherine Keener, K.K. Dodds, Reginald C. Hayes, Byrne Piven, Judith Wetzell, John Malkovich, Kevin Carroll
Nominaciones al Oscar Spike Jonze (director), Charlie Kaufman (guión), Catherine Keener (actriz de reparto)

«Escribí Cómo ser John Malkovich *antes de saber quién era Spike Jonze. Simplemente resultó ser la persona que podía y quería hacerlo.»*

Charlie Kaufman, 2008

i

Malkovich se ofreció a dirigir la cinta si Kaufman cambiaba de tema. Kaufman se negó.

Cómo ser John Malkovich Spike Jonze, 1999

Being John Malkovich

Spike Jonze, aclamado director de vídeo —sus trabajos anteriores incluyen los vídeos musicales de «Weapon of Choice», de Fatboy Slim, y «Sabotage» de Beastie Boys—, se convirtió en director de cine y transmutó un extraño concepto de película —según lo entendía el guionista Charlie Kauffman— en una de las cintas más inventivas de la historia reciente de Hollywood.

Craig Schwartz (interpretado por John Cusack) es un titiritero que apenas gana dinero para vivir con su oscuro espectáculo callejero de marionetas (traumático para los niños). Lotte, su esposa (encarnada por una irreconocible Cameron Diaz), gasta lo poco que tienen en mantener el zoo de su pequeña casa. A fin de ganar un dinero extra, Craig acepta un trabajo como archivador en una extraña empresa que se halla situada en la planta 7 ½ de un gran edificio de oficinas de Manhattan.

La cuestión de cómo puede una oficina estar entre las plantas 7 y 8 bastaría para hacer otra película, pero lo que pone en marcha la extraña trama es lo que Craig descubre allí. Detrás del archivador hay una puerta, y cuando Craig la cruza encuentra un portal metafísico que le introduce en el cerebro del actor John Malkovich (que hace de sí mismo). Allí vivirá durante 15 minutos lo mismo que vive John Malkovich, hasta que es expulsado bruscamente en el lado del Turnpike de Nueva Jersey.

Kauffman crea inteligentemente un intrincado argumento a partir de esta idea inusual. Craig enseña su descubrimiento a su compañera de oficina, Maxine (Catherine Keener), y ella le convence de que cobre por probar la atracción. Jonze nos deslumbra con una historia inteligente, subversiva y de humor negro, y ha reunido un reparto —Cusack y Diaz, especialmente— que traduce hermosamente su visión desvirtuada en la pantalla.

Cómo ser John Malkovich no habría funcionado ciertamente sin la colaboración del actor epónimo, que parodia su imagen pública de forma brillante. El clímax es la entrada en el portal y caer en su estrambótico mundo, comiendo en un restaurante con otros muchos señores Malkovich.

Maravillosa, absolutamente maravillosa. **JB**



El sexto sentido M. Night Shyamalan, 1999
The Sixth Sense

EE.UU. (Hollywood, Spyglass, Kennedy/Marshall), 97 min, tecnicolor
Idioma inglés, español, latín
Producción Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Barry Mendel
Guión M. Night Shyamalan
Fotografía Tak Fujimoto
Música James Newton Howard
Intérpretes Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette, Olivia Williams, Trevor Morgan, Donnie Wahlberg, Peter Anthony Tambakis, Jeffrey Zubernis, Bruce Norris, Glenn Fitzgerald, Greg Wood, Mischa Barton, Angelica Torn, Lisa Summerour, Firdous Bamji
Nominaciones al Oscar Frank Marshall, Kathleen Kennedy, Barry Mendel (mejor película), M. Night Shyamalan (director), M. Night Shyamalan (guión), Haley Joel Osment (actor de reparto), Toni Collette (actriz de reparto), Andrew Mondshein (montaje)

«Incluso una vez acabado el rodaje, teníamos dudas de si seríamos capaces de engañar a la audiencia.»

Bruce Willis, 2002

i

Shyamalan concibió la idea cuando oyó hablar de una nueva película de fantasmas: *Casper* (1995).

El guionista/director M. Night Shyamalan, a los 29 años, recuperó el thriller dramático con su segunda película, una historia de amor y de fantasmas bien conocida por su inesperado final.

«La mayoría de películas que se pueden ver ahora se basan en novelas modernas», manifestó la estrella de *El sexto sentido*, Bruce Willis, a *Reader's Digest*. Y prosiguió: «Algunos best sellers se convierten de forma automática en película o se pueden ver filmes que son remakes de películas antiguas o de series de la televisión de los años sesenta. Lo que hace de Night un cineasta único es que saca a la luz lo que se aloja en su mente. Él es —y no utilizo estos términos demasiado a menudo— un genio.»

Al cabo de un año de recibir un disparo de un paciente, el psicólogo infantil Malcolm Crowe (Bruce Willis) trata el problema de un niño atormentado, Cole (Haley Joel Osment). Al parecer, Cole ve muertos: fantasmas de aquellos que han dejado asuntos pendientes y que lo visitan buscando la solución. Entretanto, la vida de Malcolm es un desastre, y su matrimonio con Anna (Olivia Williams) resulta frío y distante.

El sexto sentido, una historia de fantasmas con toda su envergadura, funciona en diferentes sentidos. Los espectros aparecen efectivamente, pero más que un filme de suspense estamos ante un drama emocional centrado en la relación entre niño y psicólogo, entre Malcolm y su mujer, y entre Cole y su madre (Toni Collette). Osment está increíble en un papel que habría destrozado la película con una interpretación demasiado eficiente, y Collette manifiesta una dosis perfecta de confusión y amor por su hijo anormal. Pero la revelación es Willis, con una interpretación susurrada y comedida que constituye el eje de la película.

Shyamalan merece los mayores elogios por reunir los diferentes elementos de la película. El inteligente uso amortiguado del color, los atisbos sutiles de lo que va a suceder —la temperatura cae cuando un fantasma se encuentra presente, el uso del color rojo— y el final inesperado se han realizado con evidente maestría y, aunque el público ha sido engañado, se replantea la película dos, tres, cuatro veces, en lugar de sentirse irritado porque lo han llevado por un camino distinto al que inicialmente pensaba.

En definitiva, un clásico moderno y complejo, doloroso, conmovedor, escalofriante y tenso. **JB**



Tres reyes David O. Russell, 1999
Three Kings

EE.UU. (Atlas, Coast Ridge, Junger Witt, Village Roadshow, Warner Bros.), 114 min, tecnicolor
Idioma inglés, árabe
Producción Paul Junger Witt, Edward McDonnell
Guión John Ridley, David O. Russell
Fotografía Newton Thomas Sigel
Música Carter Burwell
Intérpretes George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube, Spike Jonze, Cliff Curtis, Nora Dunn, Jamie Kennedy, Saïd Taghmaoui, Mykelti Williamson, Holt McCallany, Judy Greer, Christopher Lohr, Jon Sklaroff, Liz Stauber, Marsha Horan

Es una película antibelicista de fin de milenio que empleó las herramientas más modernas del momento (montaje rápido, tomas vertiginosas, esquemas de color que salen de la pantalla), y las combinó con una anticuada, si no desfasada, política de izquierdas.

El guionista/director David O. Russell nos cuenta la historia de la primera guerra del Golfo (1991) a través de los ojos de tres soldados americanos cuya ignorancia, avaricia e ingenuidad van desapareciendo conforme se ven arrastrados a las trampas políticas y culturales que se esconden tras la guerra. Se ven obligados a humanizar a sus enemigos y a desmitificar su propio país y a su ejército. En el proceso, el público se encuentra ante una versión de la guerra que los medios de comunicación (ante todo estadounidenses) no expusieron: la muerte de inocentes, la corrupción y el posicionamiento de los oficiales de alto rango, la connivencia de los medios «objetivos» a vueltas con la historia. Se trata de un material duro, incluso denso, que llega al espectador gracias a la rapidez del guión, un paso implacablemente enérgico, efectos visuales y decorados deslumbrantes, y una buena interpretación de los actores principales (George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube). Esta película, con una evidente mezcla de géneros y cambios de tono —película de guerra, también thriller de robo, y ante todo de un credo antibelicista—, rechina por muchos sitios, pero no desentona en ningún momento. **EH**

Magnolia Paul Thomas Anderson, 1999

EE.UU. (Ghoulardi, New Line), 188 min, color
Idioma inglés
Producción Paul Thomas Anderson, Joanne Sellar
Guión Paul Thomas Anderson
Fotografía Robert Elswit
Música Jon Brion
Intérpretes John C. Reilly, Tom Cruise, Julianne Moore, Philip Baker Hall, Jeremy Blackman, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy, Melora Walters, Jason Robards, Melinda Dillon, Michael Bowen, Ricky Jay, Felicity Huffman, April Grace, Pat Healy
Nominaciones al Oscar Paul Thomas Anderson (guión), Tom Cruise (actor de reparto), Aimee Mann (canción)
Festival de Berlín Paul Thomas Anderson (Oso de Oro, jurado de los lectores del *Berliner Morgenpost*)

El guionista/director Paul Thomas Anderson se mueve constantemente entre un sórdido y misógino agente publicitario de televisión (Tom Cruise) alrededor de la historia de una familia —las traiciones, los secretos, las penas y desengaños que conlleva—, un solitario niño prodigio (Jeremy Blackman); un viejo y moribundo misántropo (Jason Robards) y su esposa trofeo (Julianne Moore); una joven alcohólica y drogadicta (Melora Walters); el popular presentador de un programa de televisión que se está muriendo (Philp Baker Hall); y un policía torpe, solitario y con un gran corazón (John C. Reilly). Las diferentes conexiones entre estas personas, las coincidencias y los giros del destino que los une impulsan esta película de estructura épica.

Este ambicioso filme, cuajado de referencias y alusiones bíblicas, no esconde los grandes temas: el sentido de la vida, la naturaleza del mal, los términos de las relaciones humanas. Funciona gracias a la capacidad de Anderson de retratar estos temas concentrándose en los pequeños detalles de los interiores dolidos de sus personajes. En un aguacero caen ranas del cielo misteriosamente, un coche se estrella contra el escaparate de una tienda mientras en la radio suena el éxito «Dreams» y la gente cae destrozada. Y en todo momento, Anderson manifiesta una empatía inamovible hacia sus personajes destrozados, humanizando a los malos y tomando partido por las víctimas y los incomprendidos. *Magnolia* rebosa de ira y dolor. **EH**

El club de la lucha David Fincher, 1999
Fight Club

EE.UU. (Art Linson, Fox 2000, Regency, Taurus), 139 min, color
Idioma inglés
Producción Ross Grayson Bell, Ceán Chaffin, Art Linson
Guión Jim Uhls, basado en la novela de Chuck Palahniuk
Fotografía Jeff Cronenweth
Música Dust Brothers
Intérpretes Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Zach Grenier, Richmond Arquette, David Andrews, George Maguire, Eugenie Bondurant, Christina Cabot, Sydney Colston, Rachel Singer, Christie Cronenweth, Tim De Zarn, Ezra Buzzington
Nominaciones al Oscar Ren Klyce, Richard Hymns (efectos de sonido)

«La primera norma del Club de la Lucha es que no se habla del club de la lucha. La segunda norma del Club de la Lucha es que no se habla del club de la lucha.» Basada en la novela de Chuck Palahniuk, la película de David Fincher se adentra en territorio de hombres en la fantasía cinematográfica más intrigante, furiosa y sin embargo ingeniosa de 1999. A pesar de su espectacular éxito, *El club de la lucha* es una experiencia visual memorable, pero también plantea desafíos morales.

Edward Norton interpreta al dócil narrador que, torturado por su vida vacía de oficinista, asiste a las reuniones de apoyo de los Doce pasos para sentir algo. En una de estas reuniones se enamora de Maria (Helena Bonham Carter), y después empieza a frecuentar al salvaje y peligroso Tyler (Brad Pitt). Tyler convence a Norton de que vivirá mejor si aprende a luchar. Sus juegos callejeros no tardan en atraer a otros hombres, porque les dan algo que falta en sus vidas corrientes: una dignidad sucia y agresiva que acaba organizándolos en una célula terrorista.

El club de la lucha se mueve a un ritmo trepidante con una cámara sorprendente y efectos especiales y es la clase de película emocionante e inquietantemente inspiradora que consigue que lo más extraño parezca natural, como un Meat Loaf enfermo de cáncer con unas mamas inmensas. No se pierdan el giro inesperado del final. **KK**

Audition Takashi Miike, 1999

Japón/Corea del Sur (AFDF, Creators Company Connection, Omega Project), 115 min, color
Idioma japonés
Producción Satoshi Fukushima, Akemi Suyama
Guión Daisuke Tengan
Fotografía Hideo Yamamoto
Música Kôji Endô
Intérpretes Ryo Ishibashi, Eihi Shiina, Tetsu Sawaki , Jun Kunimura, Renji Ishibashi, Miyuki Matsuda, Toshie Negishi, Ren Osugi, Shigeru Saiki, Ken Mitsuishi, Yuriko Hirooka, Fumiyo Kohinata, Misato Nakamura, Yuuto Arima, Ayaka Izumi

Un año después de que *Ringu* (*El círculo*, 1998), de Hideo Nakata, demostrara más allá de toda duda que el cine de terror japonés era ya un peso pesado en el panorama cinematográfico mundial, *Audition*, de Takashi Miike, reelabora el género enmascarando sus verdaderas intenciones tras un manto de melodrama. El terrorífico final, que culmina en una espeluznante escena de tortura sexual, provocó que muchos espectadores se taparan los ojos y que algunos incluso abandonaran la sala.

Shigeharu Aoyama (Ryo Ishibashi) y un hombre de mediana edad, propietario de una productora de vídeo, está preocupado por encontrar a la perfecta sustituta de la madre de su hijo adolescente, fallecida siete años antes. Todo cambia cuando realiza una audición con actrices en busca de un papel para su proyecto. Atraído de modo fulminante por la enigmática belleza de Asami (Eihi Shiina), quien demuestra ser tan competente como atractiva, Aoyama pronto le propondrá matrimonio en un pintoresco centro turístico de la costa. A partir de aquí, *Audition* se convierte de forma drástica en un testimonio del siniestro pasado y de la personalidad monstruosa de Asami.

El sexo suele aparecer en el cine de Miike como un arma. En el desconcertante final de *Audition*, una Asami dominatrix se sienta a horcajadas sobre un paralizado Aoyama y penetra su cuerpo, incluidos sus globos oculares, con agujas mientras murmura «kiri, kiri, kiri» («más profundo, más profundo, más profundo»). Nunca palabras tan dulces habían causado tanto dolor al protagonista y al espectador a la vez. **SJS**



American Beauty Sam Mendes, 1999

EE.UU. (DreamWorks SKG, Jinks/Cohen), 122 min, color **Idioma** inglés **Producción** Bruce Cohen, Dan Jinks **Guión** Alan Ball **Fotografía** Conrad L. Hall **Música** Thomas Newman **Intérpretes** Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Peter Gallagher, Allison Janney, Chris Cooper, Scott Bakula, Sam Robards, Barry Del Sherman, Ara Celi, John Cho, Fort Atkinson, Sue Casey **Oscar** Bruce Cohen, Dan Jinks (mejor película), Sam Mendes (director), Alan Ball (guión), Kevin Spacey (actor), Conrad L. Hall (fotografía) **Nominaciones al Oscar** Annette Bening (actriz), Tariq Anwar (montaje), Thomas Newman (banda sonora)

Si *Terciopelo azul* atisbaba la vida que había detrás de las cortinas de los suburbios en 1986, *American Beauty* arranca las cortinas de los barrios residenciales y nos ofrece una panorámica perturbadora e inquietante.

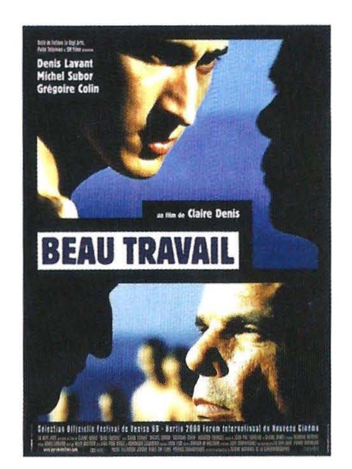
Es una comedia oscura y desapacible sobre la vida de quienes supuestamente viven el sueño americano, que lo tienen todo en el aspecto material pero no se sienten felices ni satisfechos. Lester (Kevin Spacey) nos cuenta que el mejor momento del día es cuando se masturba al ducharse por las mañanas. Su esposa Carolyn (Annette Bening), es una agente inmobiliaria obsesionada por tener una casa y un jardín de película. Su hija Jane (Thora Birch), triste y resentida, quiere escapar a esta pesadilla de las afueras. Lo mismo sucede con otras familias del barrio, sobre todo los Fitts, una familia encabezada por un militar retirado (Chris Cooper) que tiene tiranizados a su mujer catatónica (Allison Janney) y a su extraño hijo Ricky (Wes Bentley). A este lo vemos por primera vez tras una cámara de vídeo filmando las discusiones y los silencios de la casa de los Burnham. La única familia que parece feliz y bien avenida es la pareja de homosexuales, quienes, en opinión del ex coronel Fitts, son la familia menos «normal» de todas.

La historia trata sobre todo de Lester; es la historia de la crisis de un hombre de mediana edad que trata de recuperar la libertad que ha perdido frente a sus responsabilidades como marido y padre.

Es una película divertida, triste, melancólica e incluso esperanzada que nunca conduce a donde uno espera. Un debut destacable. **JB**

i

Antes de *American Beauty*, Suvari había aparecido en una cinta llamada *Great Falls*, que fue estrenada finalmente como *American Pie* (1999).



Beau travail Claire Denis, 1999

Francia (La Sept-Arte, SM, Tanaïs), 92 min, color
Idioma francés
Producción Patrick Grandperret
Guión Claire Denis, Jean-Pol Fargeau, basado en la novela *Billy Budd, marinero*, de Herman Melville
Fotografía Agnès Godard
Música Charles Henri de Pierrefeu, Eran Zur
Intérpretes Denis Lavant, Michel Subor, Grégoire Colin, Richard Courcet, Nicolas Duvauchelle, Adiatou Massudi, Mickael Ravovski, Dan Herzberg, Giuseppe Molino, Gianfranco Poddighe, Marc Veh, Thong Duy Nguyen, Jean-Yves Vivet, Bernardo Montet, Dimitri Tsiapkinis
Festival de Berlín Claire Denis (jurado de los lectores de *Berliner Zeitung*-mención especial)

«Lo que estáis viendo es una descripción realista... los legionarios franceses en el desierto se entrenan semidesnudos bajo el sol.»

Claire Denis, 2011

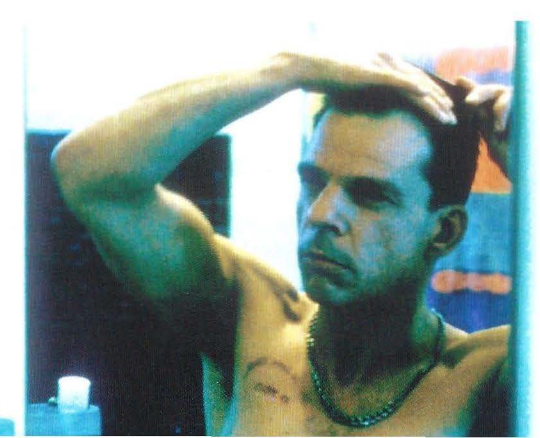
i

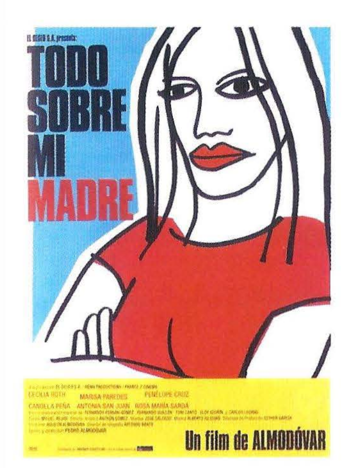
Denis, rechazado en la Legión Extranjera, tendrá que observar su entrenamiento en el desierto desde la distancia.

Claire Denis es una de las directoras con más talento y más atrevidas del mundo y *Beau travail* quizá sea su gran trofeo. Basada en el clásico literario de Herman Melville, *Billy Budd*, la película está ambientada en el accidentado interior de África, donde la Legión Extranjera francesa —hombres de toda raza y extracción social— se somete a un riguroso entrenamiento. El desierto, con su interminable manto de arena y roca, bajo un suave cielo azul, se convierte en un lienzo deslumbrante sobre el que Denis capta con la mirada de un poeta los rituales de los hombres al hacer ejercicio, desfilando, duchándose y relacionándose entre ellos. En sus escenas cuidadosamente construidas, las rutinas del día a día se convierten en danzas con una elegante coreografía. Pero, mientras se despliega esta oda a la masculinidad y a la belleza masculina, los celos de un oficial, el sargento Galoup (Denis Lavant), hacia uno de sus subordinados, Sentain (Gregoire Colin), provocarán un trágico desenlace.

Galoup narra el cuento en voz en off. El homoerotismo de la experiencia militar no se provoca ni se evita, y no convierte a *Beau travail* en una muestra de cine homosexual como declararon tanto sus defensores como sus detractores tras su estreno. Los intereses de Denis van mucho más allá. Con pinceladas breves pero poderosas, plantea interrogantes sobre las relaciones entre blancos y negros, sobre todo en las antiguas colonias europeas; se plantea la relación entre el género y la política racial en las escenas en que los hombres bajan de permiso al pueblo y se relacionan con las mujeres nativas. Pero la película mantiene una actitud ambigua en todo momento, y no se decanta por ningún planteamiento. Denis, con un mínimo diálogo y centrándose en el efecto hipnótico de las largas tomas, capta la belleza de la repetición y el ritual, y el poder que tiene la monotonía de quebrar el espíritu, la verdadera razón que se esconde tras el ritual militar y el objetivo del entrenamiento físico.

Beau travail vale la pena hasta el último fotograma en términos estéticos, como la imagen de los hombres en formación practicando ejercicios de calistenia, el afortunado accidente que permite a Denis captar un reflejo de sol en la ventanilla de un tren en movimiento, o el oficial degradado bailando bajo un discóbolo. Denis narra sus historias ante todo mediante imágenes y no con los diálogos o el argumento, y demuestra una maestría en el uso del color, la luz y la composición que no tiene igual. **EH**





España/Francia (El Deseo, France 2, Renn, Vía Digital), 101 min, eastmancolor **Idioma** español, catalán, inglés **Producción** Agustín Almodóvar, Michel Ruben **Guión** Pedro Almodóvar **Fotografía** Affonso Beato **Música** Alberto Iglesias **Intérpretes** Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Peña, Antonia San Juan, Penélope Cruz, Rosa María Sardà, Fernando Fernán Gómez, Fernando Guillén, Toni Cantó, Eloy Azorín, Carlos Lozano, Manuel Morón, José Luis Torrijo, Juan José Otegui, Carmen Balagué **Oscar** España (mejor película de habla no inglesa) **Festival de Cannes** Pedro Almodóvar (director, premio del jurado ecuménico, nominación a la Palma de Oro)

«Leí algo acerca de unas monjas que vivían en una casa y trabajaban con travestis, prostitutas y drogadictos, intentando ayudarles a recuperar sus vidas.»

Pedro Almodóvar, 2006

i

En el Old Vic de Londres se estrenó una versión teatral en 2007, con estrellas como Diana Rigg.

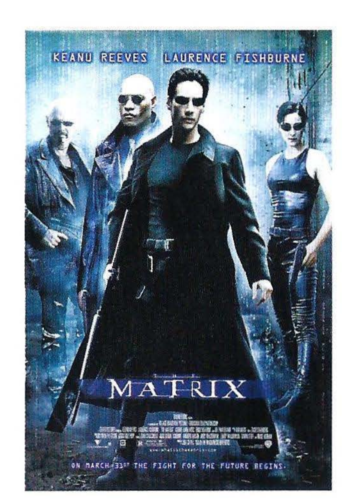
Todo sobre mi madre Pedro Almodóvar, 1999

La película de Pedro Almodóvar se abre con un guapo joven (Eloy Azorín) muy unido a su madre, Manuela (Cecilia Roth), y durante un rato tenemos la impresión de hallarnos ante la *autobiopic* apenas disfrazada de un gay (con unas veladas referencias a Truman Capote y Tennessee Williams). Esteban es atropellado por un coche en su 17 cumpleaños y el eje de la historia pasa a Manuela. *Todo sobre mi madre* —al igual que todas las películas de Almodóvar— construye la feminidad a través de la irreverente y amorosa mirada de un gay que ha crecido rodeado de mujeres que lo adoran y que se encuentran al límite. Loca de dolor, Manuela viaja a Barcelona y cae en el papel de madre de una monja embarazada y con sida (una virginal Penélope Cruz, en uno de los grandes papeles que dejó para convertirse en la guapa de turno de Hollywood), una prostituta transexual que controla cada uno de sus movimientos (Antonia San Juan) y una actriz lesbiana que hace de Blanche Dubois en más de un sentido (la gran Marisa Paredes). El argumento, estructurado y desplegado de forma elaborada, es una excusa para unir a un puñado de mujeres con voces guturales (con o sin sus pechos verdaderos), que sueltan palabrotas, beben, lloran y se apoyan unas en otras.

Cuando una mujer llora en una película de Almodóvar, estamos ante un suceso jadeante, palpitante, aristocrático. Aun así, en su estilo de bufón de la corte, Almodóvar es el más entusiasta defensor de la igualdad social. Una monja puede caer, una puta puede ascender y aunque las dos puedan lamentarse por su suerte, su sufrimiento carece de amargura o de ira. Incluso el uso de los colores es igualitario e incluso la basura posee belleza: los coches policía que pasan buscando putas de noche están bañados por la misma luz encantadora de luna que los edificios antiguos de la ciudad.

Hacia el final, la prostituta sube a un escenario y, tras detallar el coste de las operaciones a que se ha sometido a una asustada audiencia de burgueses aficionados al teatro, los encanta con improvisaciones sobre lo que cuesta ser real. «Cuanto más te pareces a lo que has soñado más auténtico eres», dice. Para Almodóvar, la naturaleza se sobrevalora, y actuar —como mentir— es la cubierta que nos libera y nos permite sacar lo mejor y lo peor de nosotros mismos. Esta seductora obra resume el exuberante credo humano que anima cada una de sus películas. *Todo sobre mi madre* contiene escenas tan cándidas y divertidas como cualquiera de sus trabajos anteriores, pero su tono es más pausado, triste y reflexivo que el que adoptó en 1995 con *La flor de mi secreto*, y que continuó con la adorable *Hable con ella* (2003). Conforme nos acercamos al final, surgen nuevas uniones en este atractivo grupo de mujeres, cimentadas por la elástica definición de mujer de Almodóvar y por su espíritu conciliador. Y demuestra que, aunque anatomía no equivale necesariamente a destino, la bondad de las mujeres desconocidas es irreductible.

Si pensamos en las pamplinas que la mayoría de estudios consideran «películas de mujeres», tal vez cineastas gays como Almodóvar o Todd Haynes nos estén ofreciendo el último refugio de las mujeres fuertes y de los melodramas sinceros en esta era de tanta ironía. **ET**



EE.UU. (Groucho II, Silver, Village Roadshow), 136 min, tecnicolor
Idioma inglés
Producción Joel Silver
Guión Andy Wachowski, Lana Wachowski
Fotografía Bill Pope
Música Paul Barker, Don Davis
Intérpretes Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Gloria Foster, Joe Pantoliano, Marcus Chong, Julian Arahanga, Matt Doran, Belinda McClory, Anthony Ray Parker, Paul Goddard, Robert Taylor, David Aston, Marc Gray
Oscar Zach Staenberg (montaje), Dane A. Davis (efectos de sonido), Montaje, John Gaeta, Janek Sirrs, Steve Courtley, Jon Thum (efectos visuales especiales), John T. Reitz, Gregg Rudloff, David E. Campbell, David Lee (sonido)

«Los Wachowski son impetuosos. ¡En serio!, no dejan de empujar a los actores y a los técnicos, hasta llevarlos al límite.»

Keanu Reeves, 1999

i

Los Wachowski tenían intención de rodar las tres entregas de *Matrix* a la vez. «Una locura», recuerda su protagonista, Keanu Reeves.

Matrix Andy Wachowski y Lana Wachowski, 1999

The Matrix

Es un gran éxito de la ciencia ficción que fusiona temas de filosofía popular con secuencias de acción coreografiadas hábilmente y especiales modernos. Fue concebida, escrita y dirigida por los hermanos Andy y Lana Wachowski, asentados en Chicago. Como antiguos escritores de cómic, han puesto de todo en la mezcla: *El mago de Oz*, *Grupo salvaje*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Blanco humano*, *La bella durmiente* y la Biblia.

Keanu Reeves es un trabajador responsable que por la noche hace de *hacker* bajo el nombre de Neo. Su escepticismo cartesiano sobre la verdadera naturaleza de la realidad se confirma cuando una hermosa y misteriosa mujer, Trinity (Carrie-Ann Moss) le presenta al legendario *hacker* zen Morfeo (Laurence Fishburne). Después de aceptar la invitación de Morfeo a un viaje de tecnodroga para abrir la mente, Neo descubre que el mundo en el que «existía» previamente no es más que un programa de realidad virtual generada por ordenador y controlada por las máquinas de inteligencia artificial que el humano desarrolló años antes. Las máquinas, que necesitan un suministro continuo de corriente eléctrica para sobrevivir, mantienen a la población humana —a excepción de un puñado de rebeldes y una ciudad subterránea— en un estado perpetuo de alucinación. Se les mantiene inconscientes en incubadoras automatizadas y se les inculca una vida productiva, cuando en realidad unos ordenadores que recuerdan a vampiros les extraen toda su esencia. Morfeo está seguro de que Neo será, según la leyenda, quien salve a la raza humana del sometimiento eterno. Aunque en un primer momento le disuade una sibila de aspecto casero (Gloria Foster), Neo reúne la fortaleza interior suficiente para derrotar al escuadrón de defensa de inteligencia artificial, con ayuda de una danza de artes marciales a lo John Woo, lentos tiroteos inspirados en Sam Peckinpah y repetidas reafirmaciones.

Distingue a *Matrix* de otros productos sobre realidad virtual sus pretensiones épicas, sus tintes apocalípticos y sus impresionantes imágenes. Nuevas tecnologías como la fotografía a cámara súper lenta, acrobacias con cables de acero y enfrentamientos de kung fu coreografiados por Woo Ping Yuen (*Fist of Legend, Black Mask*)... todo ello sirvió para subir considerablemente el listón de las escenas de acción hollywoodiense con elevado presupuesto. Uno de los aspectos más fascinantes de la película es la forma en que trata de negociar entre los progresivos mensajes de inconformismo y autorrealización y los imperativos de género impuestos por el sistema conservador de los estudios de Hollywood. Como escribió un crítico: «En realidad es cruel poner ideas tan seductoras sobre la mesa y luego pedir al público que se conforme con un duelo de artes marciales». Otros elogiaron a los hermanos Wachowski por iniciar la película con una escena de lucha que protagoniza Trinity. Durante el resto del filme la relega a objeto de interés amoroso.

Este tipo de mensajes contradictorios reaparecen a nivel de la narración. Considerando que lo que queda de la Tierra tras la guerra es un planeta desolado, un inhóspito «desierto de realidad», y que el mundo virtual en el que Neo ha crecido no carece de ventajas, no queda del todo claro qué espera ganar la resistencia humana con su lucha. Pero estos dilemas no desaniman a los espectadores. **SJS**

CINE TAMARIS présente

LES GLANEURS
et
LA GLANEUSE
un film d'AGNES VARDA

Francia (Tamaris), 82 min, color
Idioma francés
Fotografía Didier Doussin, Stéphane Krausz, Didier Rouget, Pascal Sautelet, Agnès Varda
Guión Agnès Varda
Música Agnès Bredel, Joanna Bruzdowicz, Richard Klugman, Isabelle Olivier
Intérpretes Bodan Litnanski, Agnès Varda, François Wertheimer

«Agnès Varda es por supuesto una espigadora. Espiga a los espigadores.»

Roger Ebert,
***Chicago Sun-Times*, 2001**

Los espigadores y la espigadora

Les glaneurs et la glaneuse

Agnès Varda, 2000

La tecnología digital ha revolucionado el mundo del cine haciéndolo más democrático y menos caro... aunque los méritos y el valor de esta revolución son discutibles. Pero lo que tan a menudo echamos en falta en las películas digitales es un sentido de la belleza o el estilo. De un *ojo* para rodar la película. Las películas «personales» que han salido de la revolución digital suelen ser inmaduras y complacientes. Dejemos que sea la madre de la Nueva Ola francesa, Agnès Varda, quien enseñe a los advenedizos cómo se hace.

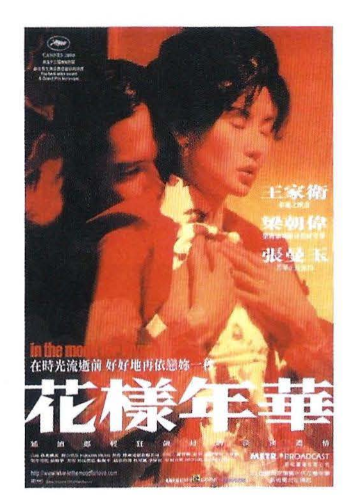
Los espigadores y la espigadora queda a la vista con una decidida política de izquierdas, dando paso a las meditaciones sobre la vida y la moral y al papel del arte en la sociedad, y rindiendo homenaje a los parias y los marginados. Varda no deja que la película se le escape; el espectador no deja de sentir que ocupa un asiento en un viaje revelador dirigido por un maestro. Hay una escena maravillosa en que la directora, que está cogiendo higos maduros de un árbol y se los come, lanza una perorata sobre la avaricia de quienes son ricos y egoístas; en lugar de soltar la trillada teoría marxista, se limita a comentar: «No quieren ser amables». La verdad más cruda resuena durante todo el documental, cuyo eje central son los espigadores modernos, que se dedican a recoger las sobras cuando cierran los mercados al aire libre o que buscan comida entre la basura. Varda deja que hablen por sí mismos, y ellos hablan con elocuencia de todo, tanto de política mundial como de sus tragedias personales, y la película indica que esos dos polos no están tan separados.

Las cuestiones sobre la desigualdad social se yuxtaponen con suavidad a las cualidades balsámicas del arte y la necesidad de encontrar la belleza en el entorno, buscándola activamente igual que se buscaría la comida o el cobijo. El resultado es una película protesta y a la vez crítica social, crónica de un viaje y un elogio sin sentimentalismos a la resistencia humana. Entretanto vamos escuchando las meditaciones de Varda sobre su propia moral. En lugar de compadecerse o ponerse sentimental, estos momentos condensan la idea de que aquel que sabe apartar los obstáculos de su vida es una especie de artista. **EH**

i

Los espigadores (1857) de Millet es famoso por su comprensiva mirada hacia los estratos inferiores de la sociedad.





Francia/Hong Kong (Block 2, Jet Tone, Paradis), 98 min, b/n/color
Idioma cantonés, francés, mandarín, español
Producción Kar-wai Wong
Guión Kar-wai Wong
Fotografía Christopher Doyle, Pin Bing Lee
Música Mike Galasso, Shigeru Umebayashi
Intérpretes Maggie Cheung, Tony Leung Chiu Wai, Ping Lam Siu, Tung Cho Cheung, Rebecca Pan, Lai Chen, Man-Lei Chan, Kam-wah Koo, Roy Cheung, Chi-ang Chi, Hsien Yu, Po-chun Chow, Tony Leung Chiu-wai, Maggie Cheung Man-yuk, Paulyn Sun, Man-lei Wong
Festival de Cannes Tony Leung Chiu Wai (actor), Christopher Doyle, Pin Bing Lee, William Chang (gran premio técnico), Kar-wai Wong (nominación a la Palma de Oro)

«Los sentimientos pueden exacerbarse. Creí que tenía el control.»

Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai)

i

Maggie Cheung lleva un vestido diferente en cada escena. Encontraba los modelos ajustados demasiado incómodos.

Deseando amar Kar-wai Wong, 2000

Dut yeung nin wa

La trama de *Deseando amar* transcurre en una casa de vecinos pequeña y atestada de Hong Kong en los años sesenta, donde dos vecinos pasan tanto tiempo cerca que no es de extrañar que sus vidas acaben por cruzarse. Tony Leung y Maggie Cheung sospechan que sus respectivos cónyuges tienen una aventura, pero no están seguros de hacer otro tanto. En lugar de eso, se encuentran para compartir comidas tranquilas y tímidas conversaciones, y poco a poco van comprendiendo que están hechos el uno para el otro.

El director Kar-wai Wong, que como siempre trabaja sin guión, permite que esta fábula sobre la infidelidad se desarrolle de una forma extraña reservada e impredecible. Donde el espectador podría intuir un romance incipiente, Wong ve una triste resignación.

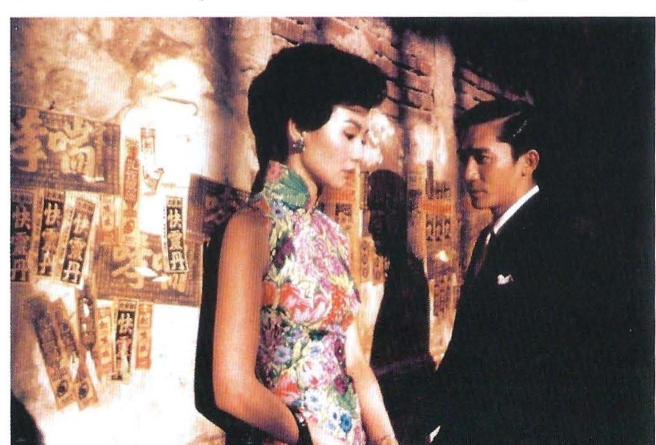
Los dos amantes potenciales se mantienen muy cerca, como satélites, pero parecen entender que nunca podrán compartir la misma órbita. No se trata de amor no correspondido, sino de amor resistido, ya que Leung y Cheung pugnan por mantenerse separados aunque parezca que estén destinados a estar juntos.

Wong coreografía esta extraña relación con la gracia y el ritmo propios de un vals. Trabajando con su director habitual de fotografía, Christopher Doyle, sigue a la pareja a cámara lenta cuando se cruzan en la estrecha escalera, se quejan del tiempo en las calles oscuras y escenifican con medias palabras las discusiones que tendrían si es que fueran amantes.

De nuevo, Wong utiliza con maestría la música, en este caso un tema instrumental de Nat King Cole que adquiere un aire más misterioso cuanto más suena.

Cada escena de *Deseando amar* resulta abiertamente luminosa, y se desvela con detalles contenidos buscados cuidadosamente y captados en medio de una bruma como de ensueño por una cámara indiscreta. Cheung, que se presenta ante la cámara ataviada con una serie de vestidos bonitos, está ciertamente deslumbrante, es la pareja perfecta del guapo y elegante Leung, así que el espectador está deseando que acaben juntos.

Que no lo hagan no es ninguna sorpresa, pero el poder emocional de su relación incompleta resulta notablemente eficaz. **JKL**





Gladiator Ridley Scott, 2000

GB/EE.UU. (DreamWorks SKG, Scott Free, Universal), 155 min, tecnicolor **Idioma** inglés **Producción** David Franzoni, Branko Lustig, Douglas Wick **Guión** David Franzoni, John Logan, William Nicholson **Fotografía** John Mathieson **Música** Hans Zimmer **Intérpretes** Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen, Oliver Reed, Richard Harris, Derek Jacobi, Djimon Hounsou, David Schofield, John Shrapnel, Tomas Arana, David Hemmings, Ralf Moeller, Spencer Treat Clark, Tommy Flanagan, Sven-Ole Thorsen **Oscar** Douglas Wick, David Franzoni, Branko Lustig (mejor película), Russell Crowe (actor), Janty Yates (vestuario), John Nelson, Neil Corbould, Tim Burke, Rob Harvey (efectos especiales), Scott Millan, Bob Beemer, Ken Weston (sonido) **Nominaciones al Oscar** Ridley Scott (director), David Franzoni, John Logan, William Nicholson (guión), Joaquin Phoenix (actor de reparto), Arthur Max, Crispian Sallis (dirección artística), John Mathieson (fotografía), Pietro Scalia (montaje), Hans Zimmer (banda sonora)

i

Gladiator batió récords de recaudación en las primeras semanas tras su estreno.

Russell Crowe perdió quince kilos después de filmar *The Insider* y trabajó sus músculos para convertirse en Máximo, general romano convertido en gladiador y objeto de deseo de mujeres inteligentes, en la primera verdadera epopeya de Hollywood sobre romanos desde hace más de tres décadas.

Máximo es exiliado cuando su mentor, el emperador Marco Aurelio (interpretado por Richard Harris), muere y es sucedido por un hijo sediento de poder, Cómodo (Joaquin Phoenix). Entonces se entrena como gladiador y jura vengarse, algo comprensible si pensamos que Comodo lo expulsa del seno de Roma y trata de matarlo haciendo asesinar a toda su familia.

Como cabía esperar del director Ridley Scott, la película es épica en escala y también en imaginería, pues Roma se recrea de forma soberbia en la pantalla (buena parte del mérito lo debemos a su cinematógrafo, John Mathieson). Además de los trucos informáticos, las secuencias de lucha escenificadas con brillantez y los decorados espectaculares, Scott no pierde de vista el lado humano de la historia y nos ofrece un relato heroico, terrible y fascinante.

Gladiator cuenta con actores dotados, sobre todo Russell Crowe, un Phoenix maravillosamente atildado, así como Oliver Reed, que lamentablemente murió en el transcurso del rodaje (las escenas póstumas fueron generadas con ayuda de un doble junto con el trabajo de ordenador). **JB**

Nueve reinas Fabián Bielinsky, 2000

Argentina (FX SONIDO, Audiovisuales Argentinas, J.Z., Kodak, Naya, Patagonik), 114 min, color
Idioma español
Dirección Fabián Bielinsky
Producción Cecilia Bossi, Pablo Bossi
Guión Fabián Bielinsky
Fotografía Marcelo Camorino
Música César Lerner
Intérpretes Gastón Pauls, Ricardo Darín, Leticia Brédice, Tomás Fonzi, Graciela Tenembaum, María Mercedes Villagra, Gabriel Correa, Pochi Ducasse, Luis Armesto, Ernesto Arias, Amancay Espíndola, Isaac Fajm, Jorge Noya, Óscar Núñez, Ignasi Abadal

En esta simpática película argentina se camina mucho. El viaje a pie de dos tramposos, Marcos (Ricardo Darín) y Juan (Gastón Pauls), se convierte en un documental velado del Buenos Aires del siglo XXI. Pero mientras estos personajes imaginan los timos que pueden hacer, sus pasos los impulsan hacia el cargado espacio de la ficción.

El director debutante Fabián Bielinsky mantiene un firme equilibrio entre lo mundano y lo emocionante. Durante buena parte de la película no hay música, lo que da mayor peso a los segundos que pasan. Pero cuando finalmente suena, el efecto es más poderoso que en la mayoría de películas de tramposos de grandes presupuestos.

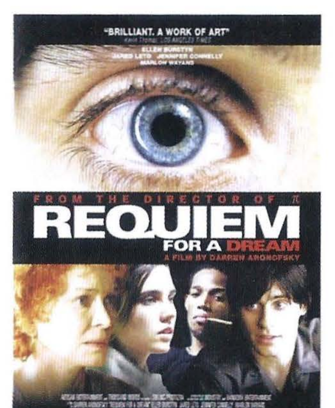
Es evidente que Bielinsky adora los clásicos de directores como Billy Wilder y Joseph Mankiewicz sobre engaños elaborados y traiciones. Juan aprende muy pronto a no tomarse en serio todas las desgracias que pasan a su alrededor, porque podría ser un engaño ideado por el ingenioso Marcos. Un discurso tan engañoso corre el riesgo, inherente a este tipo de historias, de crear una progresiva espiral de trucos para superar al otro. Pero Bielinsky guarda un as muy especial en la manga, y es el factor realidad. Cuando la terrible crisis económica argentina irrumpe en la trama, se produce una verdadera sacudida. **AM**

Yi Yi Edward Yang, 2000

Taiwán/Japón (Atom, Nemuru Otoko Seisaku Iinkai, Omega, Pony Canyon), 173 min, color
Idioma inglés, hokkien, mandarín
Producción Shinya Kawai, Osamu Kunota, Naoko Tsukeda, Wei-yen Yu
Guión Edward Yang
Fotografía Wei-han Yang
Música Kai-Li Peng
Intérpretes Wu Nien-Jen, Elaine Jin, Issey Ogata, Kelly Lee, Jonathan Chang, Hsi-Sheng Chen, Su-Yun Ko, Michael Tao, Shu-shen Hsiao, Adrian Lin, Pang Chang Yu, Ru-Yun Tang, Shu-Yuan Hsu, Hsin-Yi Tseng, Yiwen Chen
Festival de Cannes Edward Yang (director, nominación a la Palma de Oro)

La película más accesible de Edward Yang y seguramente la mejor de todas ellas, desde *A Brighter Summer Day*, sigue durante tres generaciones a una familia del Taipei actual, desde una boda a un funeral, y aunque tarda casi tres horas en desarrollarse, no hay un solo momento que parezca gratuito.

Yang consigue, trabajando una vez más con actores no profesionales, una interpretación original de Wu Nienjen —destacable guionista y director por derecho propio— en el papel de N.J., un hombre de mediana edad, socio de una empresa de informática fallida que espera fichar para una diseñadora de juegos japonesa, y que se cita a escondidas en Tokio con una mujer (SuYun Ko) a la que rechazó treinta años atrás. Otros personajes destacables son su hijo de ocho años (Jonathan Chang), su hija adolescente (Kelly Lee), la esposa traumatizada espiritualmente (Elaine Jin), la suegra en coma (Ru Yun Tang), y un cuñado endeudado (Hsi Sheng Chen). El hijo —una maravilla cómica y nada sentimental llamada Yang Yang)– se obsesiona con fotografiar lo que la gente no puede ver, como la parte de atrás de sus cabezas, porque representa la parte de la realidad que se escapa. Es una especie de portavoz de Yang, a quien no parece escapársele detalle mientras entrecruza variables puntos de vista y punzantes situaciones de represión emocional, creando uno de los retratos familiares más ricos del cine moderno. **JRos**



EE.UU. (Artisan, Bandeira, Protozoa, Sibling, Industry, Thousand Words Truth & Soul), 102 min, color
Producción Eric Watson, Palmer West
Guión Hubert Selby Jr., Darren Aronofsky, basado en la novela de Hubert Selby Jr.
Fotografía Matthew Libatique
Música Clint Mansell
Intérpretes Ellen Burstyn, Jared Leto, Jennifer Connelly, Marlon Wayans, Christopher McDonald, Louise Lasser, Marcia Jean Kurtz, Janet Sarno, Suzanne Shepherd, Joanne Gordon, Charlotte Aronofsky, Mark Margolis, Michael Kaycheck, Jack O'Connell, Chas Mastin
Nominación al Oscar Ellen Burstyn (actriz)

«Púrpura por la mañana, azul por la tarde, naranja al atardecer... Estas son mis tres comidas, Sr. Smartypants.»

Sara Goldfarb (Ellen Burstyn)

i
El maquillaje de Burstyn incluía cuatro «cuellos» diferentes, dos «vestidos gordos» y nueve pelucas distintas.

Réquiem por un sueño Darren Aronofsky, 2000
Requiem for a Dream

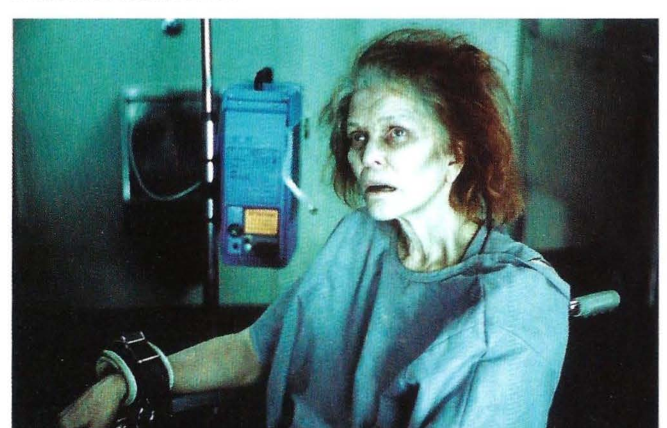
El trabajo de Darren Aronofsky que siguió a su aclamado debut *Pi* (1998) es sin duda destacable. *Réquiem por un sueño* sigue las andanzas de cuatro personajes —Harry Goldfarb (Jared Leto), su madre (Ellen Burstyn), su novia (Jennifer Connelly) y su mejor amigo (Marlon Wayans)— por el mundo de pesadilla de las drogas.

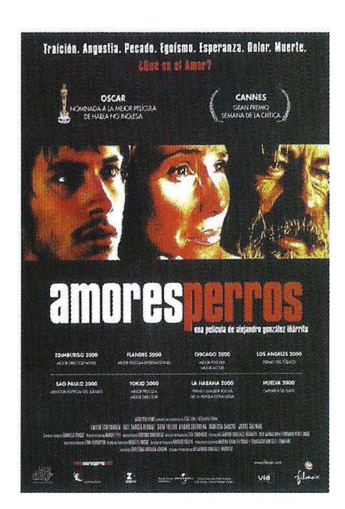
Cada uno tiene su droga, su forma de afrontar el fenómeno de la adicción, y acaban en situaciones diferentes, pero sus adicciones tienen una misma causa: el fracaso del sueño americano. Para Aronofsky el sueño americano está muerto, y esta película nos muestra el duelo infernal de sus víctimas.

Visualmente, *Réquiem por un sueño* bebe de *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle y de las películas de Spike Lee; pero a diferencia de Boyle, que en su película sobre la droga incluyó escenas de subjetividad alucinógena, Aronofsky se resiste a colocar al público en una posición objetiva. Toda la película está rodada en este tiempo verbal subjetivo alucinógeno. Y de Lee, Aronofsky recoge una sensibilidad visual hipercinética para representar el estado de ánimo de Brooklyn. *Réquiem por un sueño* hace un uso temático de todos estos elementos, y no los utiliza solo para dar estilo.

El trabajo de los actores es excelente, y Leto, Connelly y Wayans despliegan una interpretación poderosa. El papel de Burstyn como madre de Harry y adicta a las pastillas para adelgazar es sorprendente, y si hubiera que escoger una sola razón para ver la película sería su interpretación. Aunque fue nominada al Oscar a mejor actriz, Burstyn perdió frente a Julia Roberts *(Erin Brockovich);* y sin desmerecer a la señorita Roberts ni a la película, aunque la interpretación de esta sea la mejor de su carrera, la Sara de Burstyn también lo es... y la comparación no es precisamente justa.

La mejor razón para ver *Réquiem por un sueño*, más allá de sus inteligentes ideas, el asombroso uso de la subjetividad narcotizada, el significativo estilo y las excelentes interpretaciones, es el equilibrio de la película entre el terror (las escenas finales de locura están entre los momentos más escalofriantes que he visto en muchos años) y una gran comedia judía. Solo hay que imaginarse a Woody Allen dirigiendo *El almuerzo desnudo*. **MK**





México (Altavista, Zeta), 153 min, color **Idioma** español **Producción** Alejandro González Iñárritu **Guión** Guillermo Arriaga **Fotografía** Rodrigo Prieto **Música** Gustavo Santaolalla **Intérpretes** Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murray, Humberto Busto, Gerardo Campbell, Rosa María Bianchi, Dunia Saldívar, Adriana Barraza, José Sefami, Lourdes Echevarría **Festival de Cannes** Alejandro González Iñárritu (gran premio de la semana de la crítica, premio joven de la crítica a la mejor película)

«El estilo de Iñárritu contiene elementos de Tarantino, Peckinpah y otros, pero ha conseguido sintetizarlos en el suyo propio.»

James Bernardelli, *Reelviews*, 2012

i

El aviso legal al principio de la cinta confirma que ningún animal sufrió daños en la producción.

Amores perros Alejandro González Iñárritu, 2000

El director estadounidense Quentin Tarantino tuvo un efecto tan fuerte e inmediato sobre los cineastas de su país que era cuestión de tiempo que su influencia se extendiera a otros lugares. *Amores perros* demuestra que para el 2000, el modelo estilizado de violencia de Tarantino y sus tramas embrolladas habían traspasado la frontera sur de Estados Unidos y habían llegado a México.

Esta película marcó el debut cinematográfico del director mexicano Alejandro González Iñárritu y, aunque no ofrece nada particularmente nuevo, consigue inyectar a los conocidos escenarios energía, humor, inteligencia y calidez.

Rodada como tres historias separadas cuyos personajes se superponen en un momento clave, *Amores perros* es fiel a su título, ya que en cada una de sus partes aparece un perro o varios de ellos con sentido destacado. En la primera un chico tontea con la mujer de su hermano y alista a su perro en terribles y viscerales peleas caninas con la esperanza de reunir dinero y fugarse con su cuñada.

En la segunda, Edgar Allan Poe a través del filtro de Luis Buñuel, una presumida y desquiciada modelo pierde a su perro en el espacio que queda bajo el entablado de madera de su apartamento y se siente atormentada por los incesantes aullidos de sufrimiento del animal y por su incapacidad de ayudarlo. En la última parte, un matón sin hogar busca redimirse de la vida que ha llevado y el reconocimiento de su familia distanciada.

Las tres partes del filme ilustran irónicamente la crueldad del hombre para con el hombre a través de su trato a los animales, tan terrible que previamente aparece una nota bien visible aclarando que ningún animal sufrió daños durante el rodaje. Ciertamente hay momentos de la cinta en que las violentas peleas de perros —así como el maltrato que sufren— se describen con tanto realismo que amenazan con eclipsar la película.

Pero González Iñárritu logra transmitir su mensaje de sangrienta deslealtad, escalofriante deshonestidad y separación de clase con abundancia de estilo. En el proceso el cineasta mexicano revela una fuerte confianza en el instinto de sus actores y en la inteligencia de su público. **JKL**



Memento Christopher Nolan, 2000



EE.UU. (Remember, Newmarket, Todd), 113 min, b/n/color
Idioma inglés
Producción Jennifer Todd, Suzanne Todd
Guión Christopher Nolan, Jonathan Nolan
Fotografía Wally Pfister
Música David Julyan
Intérpretes Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano, Mark Boone Junior, Russ Fega, Jorja Fox, Stephen Tobolowsky, Harriet Sansom Harris, Thomas Lennon, Callum Keith Rennie, Kimberly Campbell, Marianne Muellerleile, Larry Holden
Nominaciones al Oscar Christopher Nolan, Jonathan Nolan (guión), Dody Dorn (montaje)

La segunda película del director británico Christopher Nolan, que está basada en la historia de su hermano Jonah, *Memento Mori*, es un puzzle psicológico acabado.

Conocida entre los cinéfilos como «La película que se rodó al revés», este moderno *filme noir* se nos cuenta a trompicones. Las escenas aparecen en el orden cronológico inverso y luego avanzan de nuevo, presentando una información que tiene sentido cuando conocemos otra fase del argumento.

Mediante la alteración cronológica de las escenas, que en manos de otro habría resultado un truco molesto, Nolan desvela el misterio de un asesinato mal enfocado, donde el héroe ignora si sus hechos son «los hechos». Siguiendo la larga tradición del cine negro —con títulos como *Blue Dahlia* (1945) y *Suture* (1993)—, la amnesia del personaje principal añade otro elemento emocionante.

El actor australiano Guy Pearce interpreta a Leonard, un ex investigador de seguros descarado y pagado de sí mismo. Leonard lleva buenos trajes y conduce coches buenos, pero se aloja en moteles baratos, como indicación de su papel de detective. Está afectado de amnesia (un trastorno real conocido como amnesia anterograda, o incapacidad de guardar nuevos recuerdos), y controla sus actos con anotaciones e instantáneas y se tatúa en el cuerpo las «verdades» más importantes.

El propósito de Leonard es vengar la violación y el asesinato de su mujer, casi un imposible porque solo cuenta con una pista insignificante y no recuerda su pasado inmediato. La gente que le rodea, su amiga de cama (Carrie-Anne Moss), o el alegre Teddy (Joe Pantoliano), podrían ser amigos o el mismo asesino... No tiene ni idea.

Guy Pearce hace la interpretación apremiante de un hombre desesperado por cumplir su misión pero incapaz de tomar decisiones. La forma en que los hilos de la historia se devanan y vuelven a organizarse constituye una muestra de lógica y de continuidad argumental que exige que el espectador esté atento. Pero, como todo *film noir*, no lo recompensa.

En definitiva resulta memorable la forma de contar la historia, no la historia en sí. **KK**

«Tengo que creer que mis acciones tienen un sentido, aunque no pueda recordarlas.»

Leonard Shelby (Guy Pearce)

i

La amnesia anterógrada puede ser causada por la extracción de zonas del lóbulo temporal para el tratamiento de la epilepsia.





EE.UU./Hong Kong/China/Taiwán (Asia Union, China Film, Columbia, EDKO, Good Machine, Sony, United China, Zoom Hunt), 120 min, tecnicolor **Idioma** mandarín **Producción** Li-Kong Hsu, William Kong, Ang Lee **Guión** Hui-Ling Wang, James Schamus, Kuo Jung Tsai, de la novela de Du Lu Wang **Fotografía** Peter Pau **Música** Jorge Calandrelli, Yong King, Tan Dun **Intérpretes** Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Zhang Ziyo, Chen Chang, Sihung Lung, Pei-pei Cheng, Fa Zeng Li, Xian Gao, Yan Hai, De Ming Wang, Li-Li Li, Su Ying Huang, Jin Ting Zhang, Rei Yang, Kai Li **Oscar** Taiwán (mejor película de habla no inglesa), Timmy Yip (dirección artística), Peter Pau (fotografía), Tan Dun (banda sonora) **Nominaciones al Oscar** William Kong, Li-Kong Hsu, Ang Lee (mejor película), Ang Lee (director), Hui-Ling Wang, James Schamus, Kuo Jung Tsai (guión), Timmy Yip (vestuario), Tim Squyres (montaje), Jorge Calandrelli, Tan Dun, James Schamus (canción)

«Pese a su intensa acción, el espíritu de la película no deja de elevarse.»

Peter Travers, *Rolling Stone*, 2000

i

El título original es una cita de la mitología china. Significa «ocultar nuestra fortaleza ante los demás».

2000

Tigre y dragón Ang Lee, 2000
Wo hu cang long

El director Ang Lee ha dicho que su intención con *Tigre y dragón* era simplemente hacer la mejor película posible de artes marciales, y a juzgar por el éxito y la popularidad del resultado parece que lo logró. Trabajó a partir de un guión de su colaborador habitual James Schamus, que se inspiró en los cuentos populares chinos para la creación de este híbrido entre acción/fantasía/amor, y reunió un reparto internacional de superestrellas del cine asiático de acción con las dotes interpretativas que necesita la historia.

Tomó asimismo una brillante decisión al incorporar al famoso coreógrafo de lucha Lee Wu Ping, un pionero en el mundo de las artes marciales. Inspirándose en el carácter físico del teatro chino, Wu Ping ignora las leyes de la física y levanta a los actores con alambres que permiten la lucha en las copas de los árboles, deslizarse sobre el agua como piedras, correr por las paredes y chocar en el aire. Para el público occidental, poco acostumbrado a estos ballets aéreos, la visión de una persecución a pie por los tejados de un pueblo bajo la luz de la luna resultó seductor.

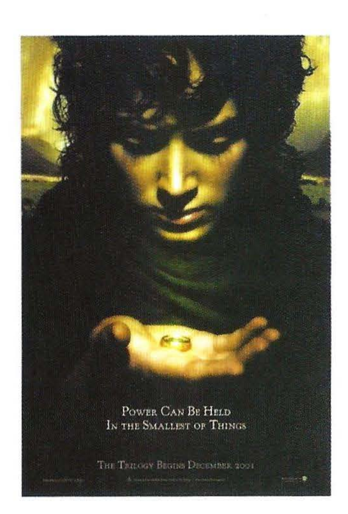
Chow Yun Fat, Michelle Yeoh y el relativamente recién llegado Zhang Ziyi se manejan sin problemas con las sobrenaturales aptitudes físicas que exigen sus papeles, y además su interpretación no queda subordinada a las impresionantes escenas de acción. Precisamente, una de las razones que explican el gran éxito de la película es la atención que dedica al argumento y a la evolución de los personajes, algo muy raro incluso en las películas de artes marciales más ambiciosas.

Chow Yun Fat interpreta a un guerrero que busca una espada robada, llamado el Dragón verde. Con ayuda de Yeoh, de quien estuvo enamorado hace algún tiempo, descubre que el ladrón de la espada es Zhang Ziyi , obcecado por viejos asuntos de honor y venganza. Lee se centra con decisión en el desarrollo de los tres personajes principales a pesar de las vertiginosas acrobacias y los inventivos estallidos de violencia, con la filosofía sobre la utilidad de la lucha y el derramamiento de sangre que resulta de sus experiencias radicalmente diferentes de la vida.

En *Tigre y dragón* encontramos un fuerte feminismo, lo que añade otra capa de inteligencia a la película. Los diferentes personajes femeninos luchan por motivos distintos, pero la mayoría parece buscar el respeto en un mundo de hombres. Después de huir de su casa, la menuda Ziyi, disfrazada de guerrero, se encuentra en un ajetreado apeadero rodeada de varios luchadores indeseables. Lee representa la inevitable reyerta de los atacantes como una variación hipercinética de la típica pelea de bar. La respuesta apasionada y exagerada de Ziyi parece aflorar de un agudo resentimiento, porque si se supiera que es mujer la habrían rechazado como contrincante sin el menor respeto.

Lee modula cada escena con unos matices y una sensibilidad a tono. Las secuencias de lucha son cruces de espadas pero también confrontaciones psicológicas, el choque entre la inocencia y la experiencia, la paz y la ira. Lee dedica un lugar a la ligereza, al igual que a la poesía visual, y consigue un extraño equilibrio entre emociones, belleza, humor. **JKL**





2001

LA COMUNIDAD DEL ANILLO (2001)
Duración: 178 min

LAS DOS TORRES (2002)
Duración: 179 min

EL RETORNO DEL REY (2003)
Duración: 201 min

EE.UU. /Nueva Zelanda (New Line, Saul Zaentz, Tolkien Ent., WingNut), 178 min, color **Idioma** inglés **Producción** Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Fran Walsh, Tim Sanders (solo *La comunidad del anillo*) **Guión** Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Stephen Sinclair (solo *Las dos torres*) **Fotografía** Andrew Lesnie **Música** Howard Shore **Intérpretes** Elijah Wood, Ian McKellen, Liv Tyler, Viggo Mortensen, Sean Astin, Cate Blanchett, John Rhys-Davies, Billy Boyd, Dominic Monaghan, Orlando Bloom, Hugo Weaving **Oscar** LA COMUNIDAD DEL ANILLO 4 premios, entre ellos: Andrew Lesnie (fotografía), Howard Shore (banda sonora). LAS DOS TORRES Ethan Van der Ryn, Mike Hopkins (edición de sonido), Jim Rygiel, Joe Letteri, Randall William Cook, Alex Funke (efectos visuales). EL RETORNO DEL REY Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh (mejor película), Peter Jackson (dirección), Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson (guión), Jamie Selkirk (montaje), Grant Major, Dan Hennah, Alan Lee (dirección artística), Ngila Dickson, Richard Taylor (vestuario), Richard Taylor, Peter King (maquillaje), Fran Walsh, Howard Shore, Annie Lennox (canción) , Christopher Boyes, Michael Semanick, Michael Hedges, Hammond Peek (sonido), Jim Rygiel, Joe Letteri, Randall William Cook, Alex Funke, (efectos visuales), Howard Shore (banda sonora)

El señor de los anillos Peter Jackson, 2001, 2002 y 2003
The Lord of the Rings

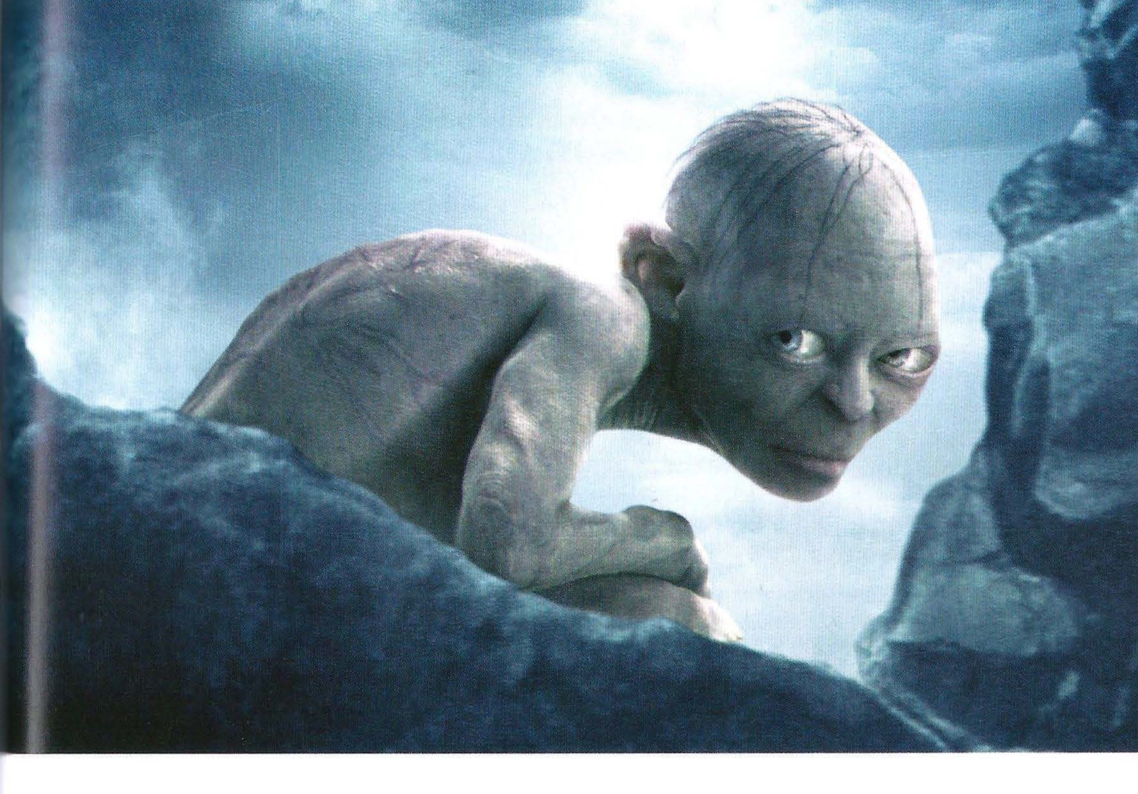
Como en la obra original en tres volúmenes de J.R.R. Tolkien, la adaptación de Peter Jackson de *El señor de los anillos* se concibe mejor como una sola obra, aunque extensa. Vistas de forma consecutiva, las sucesivas secuelas de la trilogía (*La comunidad del anillo* [2000], *Las dos torres* [2001] y *El retorno del rey* [2002]) fluyen perfectamente desde el espectacular prólogo hasta los épicos créditos que cierran la serie. (Supongo que tras haber producido una obra de nada menos que nueve horas de duración, el director se ganó el derecho de incluir nueve minutos de créditos, todo un récord).

Todo lo que rodea a este filme bate récords, desde cómo fue concebido (las tres películas fueron rodadas durante un período de 16 meses), hasta el éxito increíble que alcanzó. Hasta la fecha los beneficios en taquilla alcanzan casi 3.000 millones de dólares, más que cualquier otra trilogía, superando incluso a la legendaria *Guerra de las galaxias*. Algunas estimaciones coinciden en que las ediciones en DVD han alcanzado al menos cifras similares; si se entra en términos de *merchandising*, el montante final equivaldría al PIB de algunos países. Jackson se las arregló en todo caso para sorprender tanto a sus incondicionales como a sus críticos. Cada una de las secuelas encabezó las listas de candidatas al Oscar a la mejor película, y las tres fueron nominadas para nada menos que treinta galardones de la Academia, de los que obtuvieron diecisiete (once por *El retorno del rey*, incluyendo el Oscar a la mejor película y al mejor director, un hito igualado tan solo por *Ben-Hur* y *Titanic*).

Quien ha visto las películas no puede sorprenderse de que todas ellas ganaran Oscars por sus efectos especiales. Rebosantes de impresionantes criaturas y batallas, la espectacularidad se incrementaba con cada nueva entrega. A pesar de ello, fue la trágica figura de Gollum la que encandiló la imaginación del público. Con su mente y su cuerpo destruidos por su adicción al poderoso anillo, Gollum se debate entre el odio visceral, la autodestrucción y un cierto regocijo ocasional, como cuando canta mientras captura un pez. Basado en los movimientos y la voz del actor Andy Serkis, el Gollum que aparece en pantalla fue generado por completo por ordenador, pero su personaje resulta absolutamente creíble.

Es este quizá el mayor logro del director: hacer recordar que el espectáculo y la tramoya técnica no son suficientes para crear una gran película. Aunque rebose de hobbits, elfos y magos, todos los caracteres son extremadamente humanos. Gollum siente remordimientos e intenta ser mejor, e incluso tienta al hobbit gordito Sam. El mago Gandalf, magistralmente interpretado por sir Ian McKellen, es paternal y malicioso, aunque retiene siempre su poder y autoridad. Y los hobbits Frodo (Elijah Wood) y Sam (Sean Astin) pasan de vivir ingenuas aventuras a convertirse en auténticos héroes cuando en las laderas del Monte del Destino se les revela la auténtica realidad de su misión.

La escenografía es casi tan memorable como los personajes. La trilogía fue rodada en Nueva Zelanda, patria del director, y no fueron necesarios excesivos ingredientes digitales para dar vida a sus sorprendentes paisajes. Una de las escenas más memorables de la entrega final es el destello de los faros; mientras la banda sonora eleva sus no-



«Cuando tienes dieciocho años y eres aprendiz de fotograbador no te imaginas que un día rodarás El señor de los anillos. *Pensé que sería una gran película. Ansiaba que alguien la hiciera. Nunca imaginé que ese alguien sería yo.»*

Peter Jackson, 2003

El retorno del rey ganó once estatuillas, solo igualado por *Ben-Hur* (1959) y *Titanic* (1997).

tas, la cámara se mueve de cima en cima para captar los fuegos proyectándose contra el cielo. Impresionante.

Es de destacar la capacidad de Jackson y sus guionistas, Fran Walsh y Philippa Boyens, para navegar entre la ingente cantidad de material y extraer de él una línea narrativa dotada de fluidez. Y aún lo es más el hecho de que muchos de los fans incondicionales del libro lo sean también de la película. Solo unos pocos puristas llegaron a exigir, quizá con razón, una mayor dosis de tijera. En un prólogo breve pero dramático, el espectador averigua que Sauron, el ser demoníaco, proyectó todo su poder en un anillo que acabaría perdiendo épicamente contra una coalición de elfos y hombres. El anillo, tras un complicado viaje, llega a manos del diminuto hobbit Frodo Baggins. Es aquí donde se inicia propiamente la historia. Frodo consiente destruir el anillo y, de paso, a Sauron de una vez por todas. Pero solo hay un modo de hacerlo: arrojando el anillo a las profundidades del Monte del Destino que, por supuesto, se halla en pleno territorio enemigo. Inicia entonces un largo y peligroso camino con la ayuda de hobbits, elfos, enanos y hombres, incluyendo al mago Gandalf y al misterioso Aragorn (Viggo Mortensen). Se suceden las traiciones, las batallas y el derramamiento de sangre, y la hermandad se separa finalmente cuando Frodo y Sam (y finalmente Gollum) se dirigen en solitario hacia el volcán, mientras que el resto se prepara para enfrentarse a Sauron en una apoteósica batalla final por la Tierra Media.

A pesar del enorme lienzo pintado por Jackson, la película es en definitiva una historia centrada en el hombre, en sus relaciones y en las decisiones que debe tomar. **PH**



EE.UU./Japón (Dentsu, Mitsubishi, NTV, Ghibli, Tokuma Shoten, Touhoku Shinsha Walt Disney), 125 min, color
Idioma japonés
Producción Toshio Suzuki
Guión Hayao Miyazaki
Música Jô Hisaishi
Intérpretes Daveigh Chase, Rumi Hiiragi, Miyu Irino, Jason Marsden, Mari Natsuki, Suzanne Pleshette, Michael Chiklis, Takashi Naitô, Lauren Holly, Yasuko Sawaguchi, Tatsuya Gashuin, John Ratzenberger, Ryunosuke Kamiki, Tara Strong, Susan Egan
Oscar Hayao Miyazaki (animación)
Festival de Berlín Hayao Miyazaki (Oso de Oro, junto con *Bloody Sunday*)

«No soy yo quien ha hecho la película. Se hace ella misma, y yo no tengo otra opción que seguirla.»

Hayao Miyazaki, 2002

i

El viaje de Chihiro fue la primera cinta anime nominada para un Oscar, que finalmente ganó.

El viaje de Chihiro Hayao Miyazaki, 2001

Sen to Chihiro no kamikakushi

Con cada nueva película, el realizador japonés Hayao Miyazaki pone el listón de la animación todavía más alto. Su visión es tan singular que resulta difícil decidir dónde colocarlo. Miyazaki no es un amante del pasado, porque en el pasado nadie ha hecho películas como las suyas. Tampoco es un precursor, porque resulta difícil imaginar a otro que no sea Miyazaki que haga lo mismo.

Es un cineasta único, y como tal sus películas, entre las cuales *El viaje de Chihiro* goza de un lugar preeminente, ocupan un lugar muy especial en el corazón de los amantes del cine.

En su Japón natal, cada una de sus películas tiene mayor éxito de taquilla que la anterior y eclipsan las producciones más poderosas procedentes de Hollywood. Miyazaki crea mundos fantásticos libres de los personajes empalagosos y el tono paternalista de tantas otras películas de animación.

Sus inteligentes películas gustan a niños y adultos por igual: en este sentido son lo suficientemente sencillas para que los niños disfruten, y al mismo tiempo complejas para que el adulto las valore en un plano diferente.

La tímida e inquieta Chihiro (con la voz de Daveigh Chase en la versión inglesa) va con sus padres de camino a casa y se desvían por un misterioso túnel. Cuando salen al otro lado, descubren una ciudad en apariencia desierta. Los padres se atiborran de comida y se transforman en cerdos, y entonces Chihiro se da cuenta de que no se encuentran solos.

Cuando cae la noche, la ciudad se llena de espíritus y Chihiro debe sobreponerse a sus miedos para salvar a sus padres y encontrar el camino de vuelta a su casa. Guiada por un espíritu benévolo llamado Haku (Jason Marsden), se dedica a atisbar la ciudad y descubre a una bruja llamada Yubaba (Suzanne Pleshette). Es ella quien dirige esta nube de espíritus como un negocio próspero. Chihiro tendrá alguna esperanza congraciándose con esta enigmática arpía y sus impredecibles amigos.

El viaje de Chihiro puede considerarse como una suerte de *Alicia en el país de las maravillas* filtrada por la visión del cine de Miyazaki. Según este paralelismo, las escenas dibujadas a mano por el guionista/director japonés rebosan energía e inventiva, y Miyazaki diseña docenas de espíritus y variopintas criaturas que vagan por un mundo regido por normas inescrutables y de lógica impenetrable. Bebés gigantes con pataletas destructivas. Espíritus malignos que regalan oro y luego devoran todo lo que hay a la vista. Los personajes cambian de forma (y de personalidad) sin previo aviso: uno de ellos aparece como niño, dragón y espíritu del río.

Chihiro reacciona con confusión, luego con miedo y, finalmente, con valor. Comprende que debe controlar ese extraño mundo si quiere volver a casa, y así como los espíritus alteran su concepto de la vida, también ella influye en los espíritus. Ella es, en definitiva, una extraña en una tierra extraña cuyos ciudadanos la consideran lo más extraño de todo. **JKL**

En tierra de nadie Danis Tanovic, 2001
No Man's Land

Bosnia-Herzegovina/Eslovenia/Italia/ Francia/GB/Bélgica (Casablanca, Counihan Villiers, Eurimages, Fabrica, Fonds Slovène, Man's, Noé, Maj, Centre du Cinema et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique, Wallons), 98 min, color
Idioma serbocroata, inglés, francés
Producción Marc Baschet, Frédérique Dumas-Zajdela, Cédomir Kolar
Guión Danis Tanovic
Fotografía Walther van den Ende
Música Danis Tanovic
Intérpretes Branko Djuric, Rene Bitorajac, Filip Sovagovic, Georges Siatidis, Serge-Henri Valcke, Sacha Kremer, Alain Eloy, Mustafa Nadarevic
Oscar Bosnia (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Danis Tanovic (guión, nominación a la Palma de Oro)

La expresión «tierra de nadie», asociada a la Primera Guerra Mundial, alude a la zona entre las trincheras enemigas. Complicar el término con un absurdo drama creado en torno a un espacio neutro es el propósito de *En tierra de nadie*, un drama ambientado en los Balcanes.

En 1993, un pelotón bosnio se pierde por el bosque por la noche de camino al frente. Caen en la emboscada de una patrulla serbia, y mueren todos excepto dos. Chiki (Branco Djuric) recibe una herida superficial de bala antes de refugiarse en las trincheras y su amigo Cera (Filip Sovagovic) queda inconsciente de un golpe. Enviados a reconocer la trinchera, un veterano serbio y su nuevo compañero Nino (Rene Bitorajac) colocan una bomba bajo el cuerpo de Cera, pero Chiki mata al veterano. Cuando Cera despierta, sin poder moverse, los tres se ven obligados a colaborar para sobrevivir porque están aislados de ambos bandos.

En tierra de nadie termina con una escalada de actos individuales de violencia que por desesperados demuestran la futilidad de la guerra. Es un retrato militar hiriente de los propósitos que se desmandan en el lugar del conflicto incluyendo a los hombres de la patrulla serbia y a Cera, que espera la muerte. Es decir que Ckiki, Nino y Cera llevan en sí los rencores de algo mucho más amplio que sus vidas, una combinación de impulsos religiosos, políticos y étnicos, pero ante todo nacionalistas.

Una comedia de errores muy negra donde unos auténticos patriotas se atraviesan entre ellos con simbólicas bayonetas. **GCQ**

Gangs of New York Martin Scorsese, 2002

EE.UU. (Miramax Films, IEG, Alberto Grimaldi Productions), 167 min, color
Producción Alberto Grimaldi, Harvey Weinstein
Guión Jay Cocks, Steven Zalian, Kenneth Lonergan
Fotografía Michael Balhaus
Música Howard Shore
Intérpretes Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Brendan Gleeson, Henry Thomas, John C. Reilly, Jim Broadbent, Liam Neeson, Gary Lewis, Stephen Graham, Eddie Marsan, Alec McCowen, David Hemmings, Cara Seymour, Cian McCormack
Nominaciones al Oscar Alberto Grimaldi, Harvey Weinstein (mejor película), Martin Scorsese (director), Daniel Day-Lewis (actor), Jay Cocks, Steven Zalian, Kenneth Lonergan (guión original), Michael Balhaus (fotografía), Thelma Schoonmaker (montaje), Sandy Powell (vestuario), Dante Ferretti, Frencesco Lo Schiavo (dirección artística-decorados), Bono, The Edge, Adam Clayton, Larry Mullen Jr. (canción), Tom Fleischman, Eugene Gearty, Ivan Sharrock (sonido)

Con un decorado inicial a la altura de un montaje del Met neoyorquino, *Gangs of New York* podría haber sido una ópera. Leonardo di Caprio es un Amsterdam Vallon deseoso de vengar a su padre, asesinado por el indiscutible rey del Bajo Manhattan, Bill Cutting (Daniel Day-Lewis). Vallon se gana la confianza de este, quien lo considera un alma gemela hasta averiguar su real identidad; el camino queda expedito para una lucha a muerte.

La adaptación libre de la novela de Herbert Asbury de 1929, ambientada en las vidas de las bandas criminales de Nueva York en el siglo XIX, gana en energía lo que pierde en sutileza. Comparada con la elocuencia y la majestuosidad de *La edad de la inocencia,* de Edith Wharton, adaptada también por Scorsese, ambas historias, separadas por escasas décadas, parecen vivir en universos distintos salvo las propias calles.

Day-Lewis masculla con maestría sus frases, y DiCaprio parece inseguro. Brendan Gleeson, Liam Neeson, Jim Broadbent y John C. Reilly sacan el máximo partido a sus personajes, y Cameron Diaz lidia con el único papel femenino significativo. Los diseños de Dante Ferretti son dignos de admiración, y la fotografía de Michael Balhaus rebosa nitidez. El montaje de Thelma Schoonmaker mantiene la viveza del ritmo, mientras la cámara de Scorsese se eleva y se sumerge en las profundidades de este universo de barbarie. Un filme arriesgado y ambicioso en una era en la que tales apuestas son una excepción. **IHS**

El arca rusa Aleksandr Sokurov, 2002
Russkyi kovcheg

Rusia (The Hermitage Bridge Studio), 99 min, color
Producción Andrey Deryabin, Jens Meurer, Karsten Stöter
Guión Aleksandr Sokurov, Anatoli Nikiforov
Fotografía Tilman Büttner
Música Sergei Yevtushenko
Intérpretes Sergei Dontsov, Mariya Kuznetsova, Leonid Mozgovoy, Mikhail Piotrovsky

El arca rusa es una obra de elogiable ambición. Ambientado en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, el filme ofrece un impresionante relato de los trescientos años de historia de la ciudad. El narrador es un noble francés interpretado por Sergei Dontsov, quien nos guía a través de las salas y galerías del museo mientras el director, Aleksandr Sokurov, infunde vida a los fragmentos del rico pasado de San Petersburgo. Alternando escenas que introducen las figuras de Catalina la Grande y el zar Nicolás I, y recreando los terribles sufrimientos de la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial, la película se convierte en un fantasmagórico recorrido por la historia de Rusia.

Pero lo que realmente hace de esta onírica mezcla de alegoría y política una cinta memorable es el planteamiento visual de su director. Utilizando la tecnología digital, el drama se desarrolla en una continua línea narrativa. Un enorme desafío que requirió la utilización de dos mil extras (todos con vestimentas del período) a lo largo de treinta galerías, salas y habitaciones. Los problemas técnicos interrumpieron los dos primeros intentos, pero Sokurov lo consiguió a la tercera; tanto mejor, pues ya no habría tiempo para una cuarta. Los resultados fueron sobrecogedores: el fluido tránsito de la cámara evoca la continuidad de la historia como ningún otro filme. El resultado es uno de los mayores logros del cine moderno. **EL**

Bowling for Columbine Michael Moore, 2002

EE.UU. (Dog Eat Dog Films, Momentum Pictures), 120 min, color
Producción Michael Moore, Kathleen Glynn, Michael Donovan
Guión Michael Moore
Fotografía Brian Danitz, Michael McDonough
Música Jeff Gibbs
Intérpretes Michael Moore, Charlton Heston, Dick Clark, Arthur Busch, Marilyn Manson, Matt Stone, Chris Rock
Oscar Michael Moore, Michael Donovan (mejor documental)
Festival de Cannes Michael Moore (premio del 55 aniversario)

La película que lanzó internacionalmente a Michael Moore y le deparó su primer Oscar también demostró que el cine documental podía tener éxito comercial. Analizando al microscopio la predilección de Estados Unidos por las armas de fuego, Moore vinculaba el fenómeno a la escalada de violencia que sufre el país. La cinta se centra en la masacre del instituto de Columbine que tuvo lugar en 1999, y en la que dos estudiantes entraron en una espiral de asesinatos antes de suicidarse.

Con un estilo denostado por sus críticos por no ajustarse a las reglas del documental, Moore nunca niega la subjetividad. Su cruzada moral va desde acorralar al presidente de la Asociación Nacional del Rifle, el actor Charlton Heston, hasta visitar el cuartel general de Kmart con los supervivientes de la matanza para exigir el reembolso del precio de las balas alojadas en los cuerpos de las víctimas y adquiridas en la tienda por los asesinos. Pero hubo resultados: Kmart revisó finalmente su política de ventas de munición.

Aunque el objetivo de la película era concienciar a la sociedad estadounidense sobre el problema de la posesión de armas de fuego, el sentimiento se pierde por el camino en aras de una aproximación didáctica. Aun así, es imposible negar la fuerza de *Bowling for Columbine*. Desgraciadamente, las últimas matanzas reflejan que la cinta ha conseguido poco más que arañar superficialmente la conciencia americana. **JT**



Ciudad de Dios Fernando Meirelles, 2002
Cidade de Deus

Brasil/Francia/EE.UU. (Globo, Lumiere, O2, Studio Canal, VideoFilmes, Wild Bunch), 130 min, color
Idioma portugués
Producción Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade Ramos
Guión Bráulio Mantovani, basado en la novela de Paulo Lins
Fotografía César Charlone
Música Ed Cortês, Antonio Pinto
Intérpretes Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Philippe Haagensen, Johnathan Haagensen, Douglas Silva, Roberta Rodriguez Silvia, Alice Braga, Gero Camilo, Darlan Cunha, Renato de Souza, Karina Falcão, Graziela Moretto
Nominaciones al Oscar Fernando Meirelles (director), Bráulio Mantovani (guión adaptado), César Charlone (fotografía), Daniel Rezende (montaje)

i

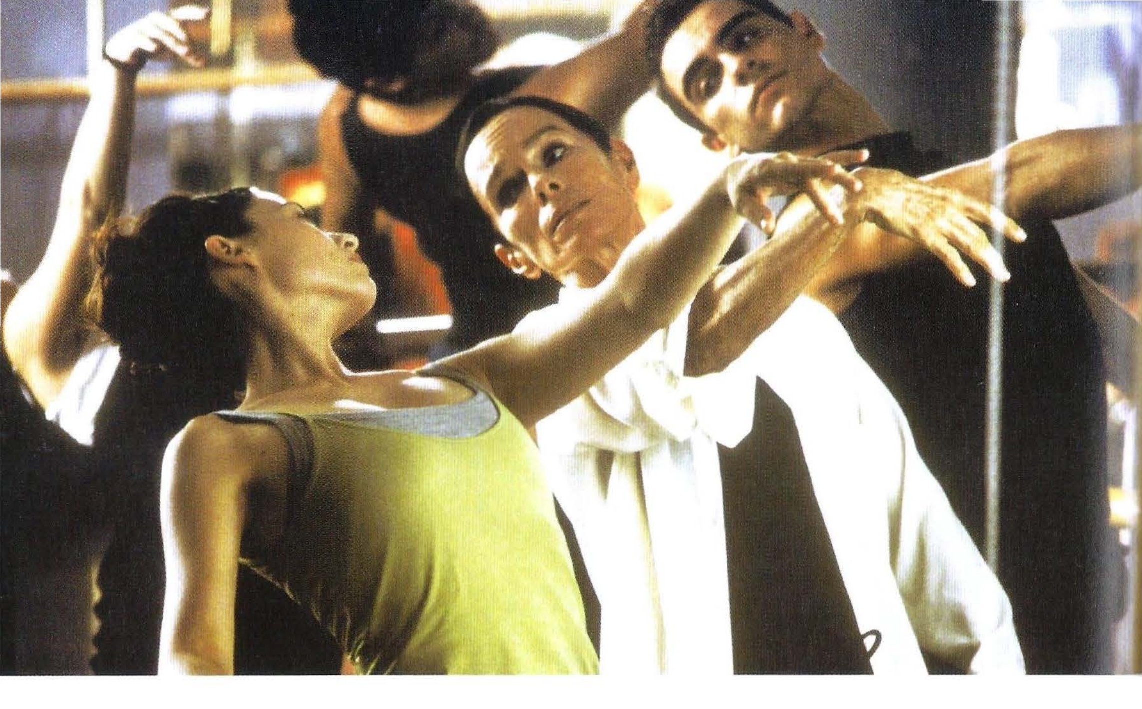
La historia es una adaptación de la novela *Ciudad de Dios* (1997), del autor brasileño Paulo Lins.

Hay películas que captan el aire de una época perfectamente; hay otras que echan una ojeada o, más bien, advierten del mundo que viene. La *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles hace ambas cosas con aplomo. Con su ritmo vertiginoso, su montaje frenético, cámara en mano, rápidos cambios en el punto de vista y evidentes guiños a Quentin Tarantino, la película se enraiza en el tono y el tempo del cine americano de finales del siglo XX y principios del XXI.

El núcleo de *Ciudad de Dios* es la degradación de un proyecto de viviendas brasileño que se sigue desde su idílico inicio en la década de 1960 hasta su destino en los años ochenta. Significa un dominio violento y empobrecido donde cada nueva generación se aleja cada vez más de los rasgos humanos de la empatía, la conciencia y la esperanza.

Basada en una historia real, *Ciudad de Dios* está narrada por el adolescente Buscape (Alexandre Rodrigues), cuya bondadosa disposición le impide convertirse en un gángster, pero cuyas tendencias artísticas le llevan a convertirse en un célebre fotógrafo documentalista de su entorno. Una figura destaca en el conjunto de personajes variopintos (el reparto se compone de actores no profesionales, auténticos niños de la calle), Lil'Ze, cuya propensión a la violencia y la falta de remordimientos lo convierten en una figura aterradora.

Los últimos minutos del final abierto, en los que una generación de niños salvajes sin hogar se apoderan del proyecto, exponen de manera diáfana el objetivo de la película: un filme de terror de primer orden. **EH**



Hable con ella Pedro Almodóvar, 2002

España/Francia (El Deseo, France 2, Renn, Vía Digital), 101 min, eastmancolor
Idioma español, catalán, inglés
Producción Agustín Almodóvar, Michel Ruben
Guión Pedro Almodóvar
Fotografía Affonso Beato
Música Alberto Iglesias
Intérpretes Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Peña, Antonia San Juan, Penélope Cruz, Rosa María Sardà, Fernando Fernán Gómez, Fernando Guillén, Toni Cantó, Eloy Azorín, Carlos Lozano, Manuel Morón, José Luis Torrijo, Juan José Otegui, Carmen Balagué
Oscar España (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Pedro Almodóvar (director, premio del jurado ecuménico, nominación a la Palma de Oro)

Esta película proporciona un contrapunto al calor humano y el desorden emocional de la anterior de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1999), gozosamente catártica. La decimocuarta película de Almodóvar puede considerarse la más controlada y sostenida, aunque conserva la brillante apariencia de los trabajos más tempranos y más vibrantes del director. Es también su película más melancólica, distante y desconcertante, sobre todo en su tratamiento —o «silenciamiento»— de las mujeres. Mientras que en general el cine de Almodóvar incluye el desorden de la vida y del cine, *Hable con ella* es una película elegante, compleja y clásica en su estructura, con varios motivos que se relacionan (e imágenes dentro de imágenes, interpretaciones dentro de interpretaciones).

Buena parte de los filmes anteriores de Almodóvar se centra en personajes femeninos y en sus complejas interacciones entre ellos y el mundo que les rodea. *Hable con ella* se concentra en sus protagonistas masculinos y sus diálogos aislados con las mujeres «de» su vida, las cuales acaban en coma. Uno de los aspectos más destacables de la película de Almodóvar es el modo sutil en que manipula y dirige al espectador, desplazando el énfasis de las connotaciones más turbadoras que la película representa. El director «muestra» una violación mediante una hábil parodia de una película muda surrealista, *The Shrinking Lover* (El amante menguante). El logro más notable de *Hable con ella* radica en que juega con la identificación del espectador y la desafía. Es una profunda meditación sobre el modo en que hablamos con las personas y a través de los objetos y textos que expresan nuestra vida. **AD**

i

El personaje de Benigno se basa en un íntimo amigo de Almodóvar, el actor y director Roberto Benigni.

Elephant Gus Van Sant, 2003

EE.UU. (Fine Line Features), 81 min, color
Producción Dany Wolf
Guión Gus Van Sant
Fotografía Harris Savides
Intérpretes Alex Frost, Eric Deulen, John Robinson, Elias McConnel, Jordan Taylor, Carrie Finklea, Nicole George, Brittany Mountain, Alicia Miles, Kristen Hicks, Benny Dixon
Festival de Cannes Gus Van Sant (Palma de Oro, director, Premio de Cine del Sistema Nacional Francés de Educación)

La carrera de Gus Van Sant le ha llevado desde las producciones independientes hasta la obtención del Oscar. Tras el vapuleo de la crítica por su remake prácticamente idéntico al original de *Psicosis* (1998), y el alarde creativo de *Descubriendo a Forrester* (2000), Van Sant escogió un enfoque totalmente minimalista. Tras *Gerry* (2002), encontró el equilibrio perfecto entre tema y estilo en *Elephant*.

¿Cómo se puede transmitir el horror vivido en el instituto de Columbine el 20 de abril de 1999? El filme de Van Sant esquiva el tratamiento realista, o, al menos una descripción detallada de lo acaecido. Evita además la personalización sugiriendo que aquello podría haber ocurrido en cualquier otro lugar. La película es de un detallismo glacial en su descripción de la banalidad cotidiana. En una de las secuencias seguimos a un alumno desde el patio hasta la clase bajo los acordes de la serenata *Claro de Luna*, de Beethoven. Bello, pero inquietante.

La cámara de Van Sant mantiene las distancias emocionales. Los asesinos irrumpen, y el tono se decanta hacia un terror acentuado por el estilo del director. No hay una respuesta sencilla para sus actos, pero sí podemos llegar a intuir por qué tomaron aquella decisión. *Elephant* se ha convertido en una de las películas clave de la última década del cine americano, un chispeante análisis del sopor en el que la vida moderna ha sumido a las jóvenes generaciones. **IHS**

Monster Nick Broomfield y Joan Churchill, 2003
Aileen Wuornos: The Life and Death of a Serial Killer

GB (Lafayette Films), 89 min, color
Producción Jo Human
Fotografía Joan Churchill
Música Robert Lane
Intérpretes Aileen Wuornos, Nick Broomfield

Monster es la secuela de un proyecto que se inició diez años atrás con el documental *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1993). La cinta de Broomfield y Churchill es un poderoso y profundo panegírico contra la pena de muerte, y plantea perturbadoras preguntas en torno a la ejecución de los discapacitados.

La primera película de Broomfield se centra en la figura de Aileen Wuornos, una prostituta acusada de asesinar a siete de sus clientes (pese a que las evidencias demostraban que lo hizo en defensa propia en al menos uno de los casos). Aunque Arlene Pralle (Christian de soltera y madre adoptiva de la acusada) y Steve Glazer (un abogado sin experiencia encargado de su defensa) obligaron a Aileen a no declarar, se dictaron diversas sentencias de muerte.

Broomfield entró en contacto con Aileen Wuornos, y se sintió obligado a comparecer en la vista final contra ella, en la que se dictaminó que había asesinado a sangre fría a sus víctimas, y se ordenó su ejecución. La película examina su atormentada infancia, llena de abusos y violencia, situación que se repetiría en su vida como prostituta. Hay un momento en que Aileen admite que actuó en defensa propia, pero que deseaba morir para librarse de las terribles condiciones de vida del «corredor de la muerte».

Estamos ante una obra que huye del sensacionalismo para denunciar las farsas del sistema judicial norteamericano, y que proporciona un retrato benévolo de un alma profundamente torturada. **JWo**



Corea del Sur (Egg Films, Show East), 120 min, color
Idioma coreano
Producción Dong-ju Kim, Seung-yong Lim
Guión Jo-yun Hwang, Chun-hyeong Lim, Joon-hyung Lim, Chan-wook Par, Garon Tsuchiya
Fotografía Jeong-hun Jeong
Música Pierre Aviat
Intérpretes Min-sik Choi, Ji-tae Yu, Hye-jeong Kang, Dae-han Ji, Dal-su Oh, Byeong-ok Kim, Seung-Shin Lee, Jin-seo Yun, Dae-yeon Lee, Kwang-rok Oh, Tae-kyung Oh
Festival de Cannes Chan-wook Park (gran premio del jurado, nominación a la Palma de Oro)

«Es una película que no crees haber visto en pantalla, sino que ha sido implantada directamente en tu cerebro por algún maligno alienígena de un planeta terrorífico.»

Peter Bradshaw,
***The Guardian*, 2004**

i

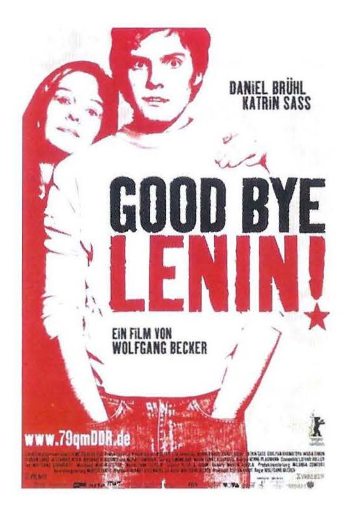
Las escenas finales (con nieve y pisadas) fueron filmadas en Nueva Zelanda.

Oldboy Chan-wook Park, 2003

Misticismo, poesía, días de escuela y un futurista dormitorio son solo algunas de las maravillas que podemos encontrar en este cuento maravilloso. Thriller que funda sus pilares en tabúes edípicos, en la idea de que el destino es ciego, en el hipnotismo y en la fortuna, esta sobrecogedora película abrió el cine coreano a un público más amplio de lo que estaba acostumbrado. La historia es más directa y conmovedora que la anterior película del director Chan-wook Park, *Sympathy for Mr Vengeance*. Un hombre permanece encarcelado durante quince años sin explicación alguna. Tras escapar, dispondrá tan solo de cinco días para encontrar a su captor.

Ese es el explosivo arranque de *Oldboy*, la elegíaca y violenta obra de arte del director coreano Chan-wook Park, basada a su vez en un cómic manga japonés de Garon Tsuchiya. El actor Min-sik Choi, que no utilizó dobles para las escenas de acción, se entrenó con todo rigor para interpretar al desafortunado prisionero Dae-su, un hombre que escapa de su prisión sin ventanas perforando la pared de un rascacielos como por arte de magia. Una vez libre, quiere venganza, al estilo conde de Montecristo, y va en busca de su captor, quien ha sabido robarle a su hija, a su esposa e incluso su propia vida. Convertido en una máquina de matar que parece una versión coreana de Charles Bronson con peluca, Dae-su traba amistad con la atractiva encargada de un restaurante de sushi (Hye-jeong Kang), con quien se relaciona tras comerse un calamar vivo y caer desmayado, boca abajo, sobre el mostrador. Ese es el estilo contundente de *Oldboy*. Es una historia compleja, pero presidida por una lógica que va desplegándose con claridad, fácilmente, con ayuda de diferentes flashbacks. *Oldboy* está montada a un ritmo que, en ocasiones, deja sin aliento, pero también ofrece la posibilidad de reflexionar, y sus coreografiadas escenas de lucha son tan innovadoras como sorprendentes; además, la violencia está al servicio de la trama. A pesar de su brutalidad es, en última instancia, una comedia negra que mezcla elementos de historias mafiosas y los misterios de la venganza. Tras conseguir el Gran Premio del Jurado en Cannes 2003, el director sorprendió al público al dar las gracias a sus actores y después a los cuatro calamares vivos que dieron su vida para filmar la escena del bar de sushi. **KK**





Alemania (X-Filme Creative Pool, WDR, Arte), 121 min, color, b/n
Idioma alemán
Producción Stefan Arndt, Marcos Kantis, Manuela Stehr
Guión Wolfgang Becker, Bernd Lichtenberg
Fotografía Robert Richardson
Música Yann Tiersen
Intérpretes Daniel Brühl, Katrin Sass, Chulpan Khamatova, Maria Simon, Florian Lukas, Alexander Beyer, Burghart Klaußner, Michael Gwisdek, Christine Schorn, Jürgen Holtz, Jochen Stern, Stefan Walz, Eberhard Kirchberg, Hans-Uwe Bauer, Nico Ledermueller, Jelena Kratz

«Una cinta notable que te hace reír y pensar. La obra de alguien con un gran sentido del humor.»

Phillip French, *The Observer*, 2003

Good Bye Lenin! Wolfgang Becker, 2003

A pesar de sonar a historia antigua —la caída del muro de Berlín, alemanes de ambos lados de la frontera abarrotando las calles y aquellos risibles Trabants anunciando la inminente reunificación de Alemania— todo ocurrió en 1989.

La unión de esas dos naciones conllevó muchas cosas para todos los alemanes, pero *Good Bye Lenin!*, de Wolfgang Becker, supo mostrar con humor el desempleo, el miedo y la angustia. La acción de *Good Bye Lenin!* se desarrolla en Alemania Oriental, en 1989, justo antes de la caída del muro.

Alex (interpretado por Daniel Brühl) es un joven bien parecido cuya madre (Katrin Sass) es una activista política preocupada por el futuro socialista de Alemania Oriental. Cuando ve cómo arrestan a Alex en una manifestación, sufre un colapso y entra en coma, en el que permanece hasta los primeros días de la reunificación. Cuando uno de los doctores le explica al hijo que cualquier sobresalto podría acabar con su vida, Alex comprende que si su madre descubre que el comunismo ha caído y que la RDA ha desaparecido por completo sufrirá otro ataque. Alex traza un plan sencillo: recrear la vieja Alemania Oriental. En una conmovedora y divertida sucesión de escenas, Alex se las ingenia para convencer a su madre, postrada en la cama, de que el viejo orden ha sobrevivido.

Por todo ello, *Good Bye Lenin!* funciona como una sutil y satírica comedia de enredo, pero también logra emocionar. No sugiere en ningún momento que Alemania Oriental fuese un buen lugar para vivir, pero sí muestra todo lo que se ha perdido con la nueva oleada capitalista, cómo los ideales socialistas han sido reemplazados por las insaciables leyes del comercio y el consumo. La hermana de Alex, por ejemplo, trabaja ahora en un Burger King.

A medida que la película avanza, tiene lugar una reunificación diferente, aunque igualmente tensa, cuando el padre de Alex —escapado antaño a Occidente y ahora un simple alemán más— vuelve a aparecer en escena y comprendemos que la obsesión de Alex por proteger a su madre de la realidad es, en cierto sentido, un modo de protegerse a sí mismo de otras realidades menos confortables. **KK**

i

El edificio de «Coca Cola news bulletin» fue usado por Willy Wilder en *Uno, dos, tres* (1961).



Osama Siddiq Barman, 2003

Afganistán (Hubert Bals Fund, NHK, Barmak Film), 83 min, color
Producción Siddiq Barmak, Julia Fraser, Julie LeBrocquay, Makoto Ueda
Guión Siddiq Barmak
Fotografía Ebrahim Ghafori
Música Mohammad Reza Darvishi
Intérpretes Marina Golbahari, Arif Herati, Zubaida Sahar, Mohamad Nader Khadjeh, Mohamad Haref Harati
Festival de Cannes Siddiq Barmak (premio AFCAE, premio Cannes Junior)

Osama es un estremecedor testimonio de la vida de una joven bajo el régimen talibán en Afganistán. Rodada en Kabul con actores no profesionales poco después de la llegada de las tropas estadounidenses y aliadas en junio de 2002, narra la historia de una familia de mujeres cuyos maridos han muerto en el conflicto. El grupo decide disfrazar de chico a una joven para ayudarla a ganarse la vida. Solo el lechero que le da trabajo, y su amiga, que la llama Osama, conocen su verdadera identidad. Las cosas empeoran cuando todos los jóvenes son reclutados para el entrenamiento militar, y parte de sus ejercicios consisten en aprender a practicar la ablación. El instructor de Osama empieza a sospechar ante su actitud retraída. Aunque Osama escapa de la ejecución, la fatalidad de su destino será aún peor para ella, en un ambiente de opresiva misoginia.

Osama, una de las primeras películas rodadas en Afganistán tras la caída de los talibanes, es una obra tan trascendental como perturbadora. El final es una irrebatible denuncia de una sociedad en la que la mujer permanece subyugada bajo un régimen de esclavismo doméstico. Los errores y los aciertos de la administración estadounidense y sus aliados tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 aún son objeto de debate pero, tal como muestra el filme, no hay duda de que los talibanes debían ser despojados del poder. **IHS**

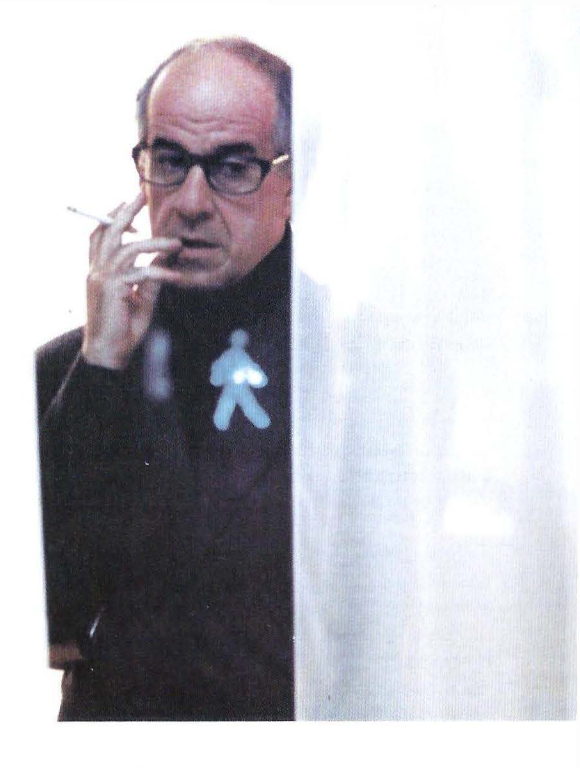
Contra la pared Fatih Akin, 2004
Gegen die Wand

Alemania/Turquía (Bavaria Film International, Corazón International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm, Wüste Filmproduktion), 121 min, color
Idioma alemán, turco, inglés
Producción Andreas Schreitmüller, Stefan Schubert, Ralph Schwingel
Guión Fatih Akin
Fotografía Rainer Klausmann
Música Alexander Hacke, Maceo Parker
Intérpretes Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck, Meltem Cumbul, Zarah McKenzie, Stefan Gebelhoff
Festival de Berlín Fatih Akin (Oso de Oro, premio FIPRESCI)

El género ha sido bautizado con una cierta crueldad como de «chiflados enamorados»: dos perturbados mentales, drogadictos o alcohólicos cuyo súbito y explosivo encuentro y subsiguiente relación desembocan en un *amour fou* de tintes surrealistas.

Se trata de un género moderno documentado en cintas como *Lilith*, de Robert Rossen (1964), y la australiana *Angel Baby* (1995), aunque *Contra la pared* añade algunos ingredientes más a la fórmula. En primer lugar, la relación se inicia con un ridículo matrimonio de conveniencia entre dos miembros de los estratos más bajos de la sociedad: Cahit (Birol Ünel), que acaba de estrellar su coche, y Sibel (Sibel Kekilli), que se acaba de cortar las venas. Y así, mientras Sibel merodea por los clubes y bares nocturnos, los celos y la violencia de Cahit va en aumento, dando paso a un amor torpe y perverso. En segundo lugar, Akin lo complica todo convirtiendo el argumento en una historia de inmigrantes turcos en Alemania que sufren la lacra del racismo en el transcurso de la negociación entre dos culturas muy diferentes.

No obstante, no se trata de un filme de «realismo social» en sentido estricto. Es más bien un drama sombrío, nervioso e incómodo protagonizado por dos seres marginados (interpretados con admirable intensidad y convicción por ambos protagonistas). *Contra la pared* es en realidad la continuación de una vital y provocativa senda creadora surgida de la era pospunk del cine europeo; los posteriores filmes de Akin parecen desmarcarse. **AM**



Las consecuencias del amor Paolo Sorrentino, 2004

Le conseguenze dell'amore

Italia (Lafayette Films), 104 min, color
Producción Domenico Procacci, Nicola Giuliano, Francesca Cima, Angelo Curti
Guión Paolo Sorrentino
Fotografía Luca Bigazzi
Música Pasquale Catalano
Intérpretes Toni Servillo, Olivia Magnani, Adriano Giannini, Raffaele Pisu, Angela Goodwin, Diego Ribon, Giselda Volodi, Giovanni Vettorazzo

La innovadora cinta de Paolo Sorrentino *Las consecuencias del amor* se inspiró en la conducta ritual de un hombre de negocios que el director italiano conoció en São Paulo. También se vio influido por su deseo de mostrar una perspectiva diferente de la mafia, representando tanto su ferocidad como sus mecanismos y sus reglas. El resultado cimentó la fama de Sorrentino como maestro de la elegancia visual y como una de las voces más significativas del cine europeo contemporáneo.

Antiguo corredor de bolsa del sur de Italia, Titta di Girolamo (Toni Servillo) reside en un hotel anónimo de una ciudad italo-suiza. Parece un hombre sin identidad y poco que hacer, que pasa su tiempo fumando y observando fríamente a los inquilinos del hotel, especialmente a la bella camarera Sofia (Olivia Magnani). Girolamo había jugado y perdido en bolsa un dinero que debía a la mafia, y el castigo había sido cruel: debería ingresar en un banco la cantidad adeudada una vez por semana, y no podría llevar una vida propia. Pero la presencia de Sofia es cada vez más palpable, y su mundo cuadriculado se viene abajo.

Las consecuencias del amor es un apasionante thriller psicológico que ofrece además una profunda meditación sobre el descubrimiento de la vida. Servillo despliega una magnífica interpretación, y la fotografía de Luca Bigazzi muestra de forma nítida los espacios vacíos del mundo claustrofóbico de Girolamo. La música de Pasquale Catalano es etérea e imaginativa, y sugiere a la perfección el maremágnum de emociones que yacen bajo la gélida expresión de Girolamo. **JWo**

i

Las consecuencias del amor ganó cinco premios Donatello, incluidos los de mejor película, mejor director y mejor actor.

Moolaadé Ousmane Sembene, 2004

Senegal (Filmi Doomireew), 119 min, color
Producción Ousmane Sembene, Thierry Lenouvel
Guión Ousmane Sembene
Fotografía Dominique Gentil
Música Boncana Maiga
Intérpretes Fatoumata Coulibaly, Maimouna Hélène Diarra, Salimata Traoré, Dominique Zeïda, Mah Compraoré, Aminata Dao, Rasmane Ouedraogo, Ousmane Konaté, Bakaramoto Sanogo

El director senegalés Ousmane Sembene nunca se ha encogido ante los tabúes, y en su última película, *Moolaadé*, se ocupa de uno de los más sensibles: la práctica habitual de mutilar los genitales femeninos.

Los filmes de Sembene son sutiles y ambivalentes: reconocen los valores de la tradición, y lamentan su progresiva erosión mientras denuncian el sistema de opresión e injusticia que a menudo contribuyeron a crear. Su heroína, la formidable Mama Collé (Fatoumata Coulibaly), sabe utilizar la tradición para sus propios propósitos. Cuando cuatro chicas que han huido de su poblado para evitar la ablación le piden refugio, ella se lo proporciona con la única precaución de tensar una cuerda en su patio de entrada. Esa frágil barrera es el *moolaadé* (protección) que da título a la cinta.

La solemnidad rara vez impregna las películas de Sembene: su ira y su indignación se ven atemperadas por la calidez, el humor y la generosidad de espíritu. Las escenas iniciales muestran su visión íntima y afectuosa de la vida en los poblados africanos, un contraste oportuno frente a las ideas occidentales de que África es un continente abocado a la inanición, falto de dignidad y de recursos. El clímax es quizá su punto más débil, pero el entusiasmo liberador de la escena final es absolutamente irresistible. **PK**

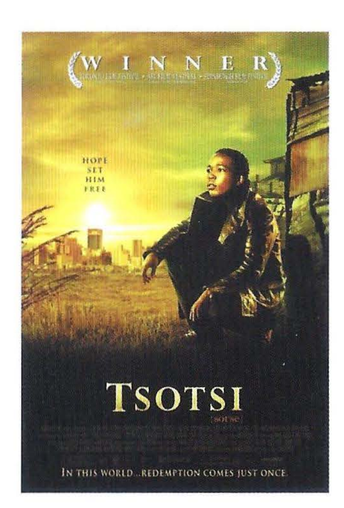
El hundimiento Oliver Hirschbiegel, 2004
Der Untergang

Alemania/Italia/Austria (Constantin), 156 min, color
Producción Bernd Eichinger
Guión Bernd Eichinger
Fotografía Rainer Klausmann
Intérpretes Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara, Corinna Harfouch, Ulrich Matthes, Juliane Köhler, Heino Ferch, Christian Berkel, Matthias Habich, Thomas Kretschmann, Michael Mendl, André Hennicke, Ulrich Noethen, Birgit Minichmayr, Rolf Kanies, Justus von Dohnanyi

Una buena cantidad de críticos acudieron, frotándose las manos, al estreno norteamericano de *El hundimiento*, obra del director Oliver Hirschbiegel y el guionista Bernd Eichinger, la primera película alemana que plasma a Adolf Hitler en una narración convencional. Se temía que la película, un relato directo y dinámico de los últimos días de Hitler (Bruno Ganz) y su círculo íntimo, humanizara al Tercer Reich y a sus enajenados artífices, quitando importancia de esta forma a sus horribles actos.

No es el caso. Hitler, Eva Braun (Juliane Köhler), Joseph Goebbels (Ulrich Matthes) y los demás son, sin duda, seres humanos..., como todo lo auténticamente monstruoso. Por ello, nos queda una inquietante sensación de familiaridad cuando vemos a las diversas facciones de la maquinaria nazi perder el norte en el momento en que el psicópata romántico que fue su líder despotrica, engatusa, racionaliza y se lamenta de la pérdida de su utopía de ficción científica, al tiempo que niega su participación en la aniquilación de una cultura.

Esta plasmación prosaica, turbadora y desconcertante, es la clave de la brillantez de *El hundimiento*. Hitler es empujado al borde del encuadre por la cámara de Hirschbiegel y la actuación de Ganz. Entretanto, se permite que otros modos de comportamiento (algunos de los cuales no están relacionados con esta fase de la historia) emerjan a la superficie mediante los personajes circundantes: compasión, piedad, valentía, avaricia, profesionalidad y, en el caso del pueblo alemán, devoción desconcertante. **MH**



Reino Unido/Sudáfrica (IDC de S.A., NFVF de S.A., Moviworld, U.K. Film y TV), 94 min, color
Idioma zulú, xhosa, afrikaans
Producción Peter Fudakowski
Guión Gavin Hood, de la novela *Tsotsi* de Athol Fugard
Fotografía Lance Gewer
Intérpretes Presley Chweneyagae, Mothusi Magano, Israel Makoe, Terry Pheto, Percy Matsemela, Jerry Mofokeng, Benny Moshe, Owen Sejake, Zola, Kenneth Nkosi, Zenzo Ngqobe, Nambitha Mpumlwana, Ian Roberts, Thembi Nyandeni, Rapulana Seiphemo
Oscar Sudáfrica (mejor película de habla no inglesa)

Tsotsi Gavin Hood, 2005

Después de varios años prometedores, el cine sudafricano parece destinado a triunfar, y cabe la posibilidad de que *Tsotsi,* del realizador Gavin Hood, sea la película que lo consiga.

Como suele ocurrir en las cinematografías emergentes, extrae su historia de las calles urbanas y la cuenta con un estilo realista, empleando actores no profesionales o principiantes. El personaje principal, Tsotsi (Presley Chweneyagae) es un pandillero que, junto con tres rateros de poca monta, asalta a un ejecutivo de edad madura en un tren. En el curso del robo, Tsotsi apuñala y mata al hombre. De vuelta en el suburbio donde vive, los remordimientos asaltan a un miembro de la banda, pero Tsotsi le desprecia por su debilidad y le da una paliza. Tsotsi, que ahora trabaja solo, secuestra el coche de una mujer rica, y de paso la hiere. Tras escapar, Tsotsi descubre que el bebé de la mujer está en el coche.

La intención de Tsotsi es abandonar al bebé, pero algo le impide hacerlo. Lo lleva a su casa y trata de alimentarlo y cuidarlo, pero el niño necesita leche, de modo que Tsotsi obliga a una madre soltera que vive en el mismo barrio a amamantar al bebé. Miriam (interpretada por Terry Pheto) se encariña del niño e intenta convencer a Tsotsi de que lo devuelva a su madre. Por fin, al no haber sabido defenderse ante Miriam, Tsotsi se ve obligado a afrontar la naturaleza de su vida y la dirección que está tomando.

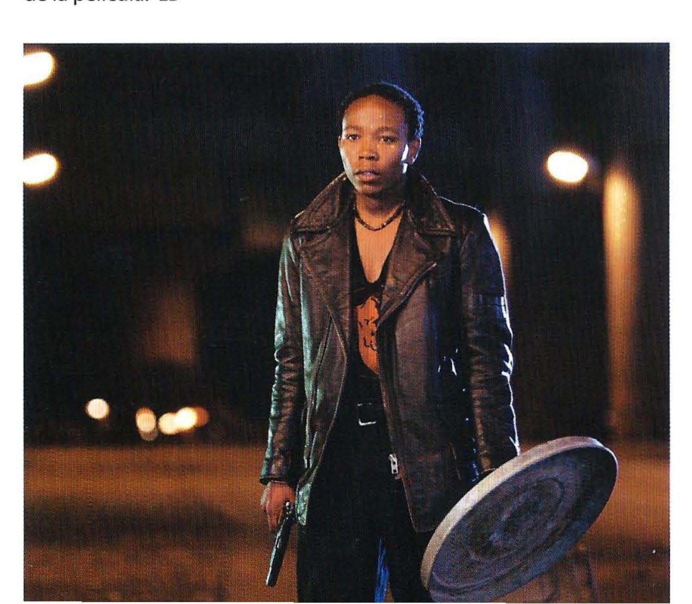
Chweneyagae y Pheto ofrecen notables interpretaciones en una película que transmite la brutalidad y la miseria que domina la vida en los suburbios de Johanesburgo, al tiempo que mantiene una fe absoluta en el espíritu humano, que se resiste a ser aplastado bajo el peso de la pobreza. Si en algunos momentos la dirección de Hood parece teatral (con largas pausas para que asimilemos el significado de la escena), se trata de un pequeño precio que se paga por la poderosa perspicacia de la película. **EB**

«Uno de los privilegios de ser un escritor es ir olfateando por ahí para descubrir mundos que no conocías.»

Gavin Hood, 2006

i

De los diversos idiomas hablados en Sudáfrica, Hood escogió el tsotsitaal, que significa «lengua de los gángsteres».



LOVE IS A FORCE OF NATURE

BROKEBACK MOUNTAIN

2005

EE.UU. (Alberta, Focus Features, Good Machine, Paramount, River Road, This Is That Productions), 134 min, color

Idioma inglés

Producción Diana Ossana, James Schamus

Guión Larry McMurtry y Diana Ossana, basado en el relato *Brokeback Mountain* de E. Annie Proulx

Fotografía Rodrigo Prieto

Música Gustavo Santaolalla, Marcelo Zarvas

Intérpretes Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Randy Quaid, Anne Hathaway, Michelle Williams, Valerie Planche, Graham Beckel, David Harbour, Kate Mara, Roberta Maxwell, Peter McRobbie, Anna Faris, Linda Cardellini, Scott Michael Campbell, David Trimble

Oscar Ang Lee (director), Gustavo Santaolalla (música), Larry McMurtry, Diana Ossana (guión)

«En el año 2005, no puedo entender cómo alguien... puede cuestionar que un actor interprete a un gay.»

Heath Ledger, 2005

i

Gus Van Sant había intentado rodar el filme cinco años antes. «Tiré la toalla», confesó.

Brokeback Mountain (En terreno vedado)

Ang Lee, 2005

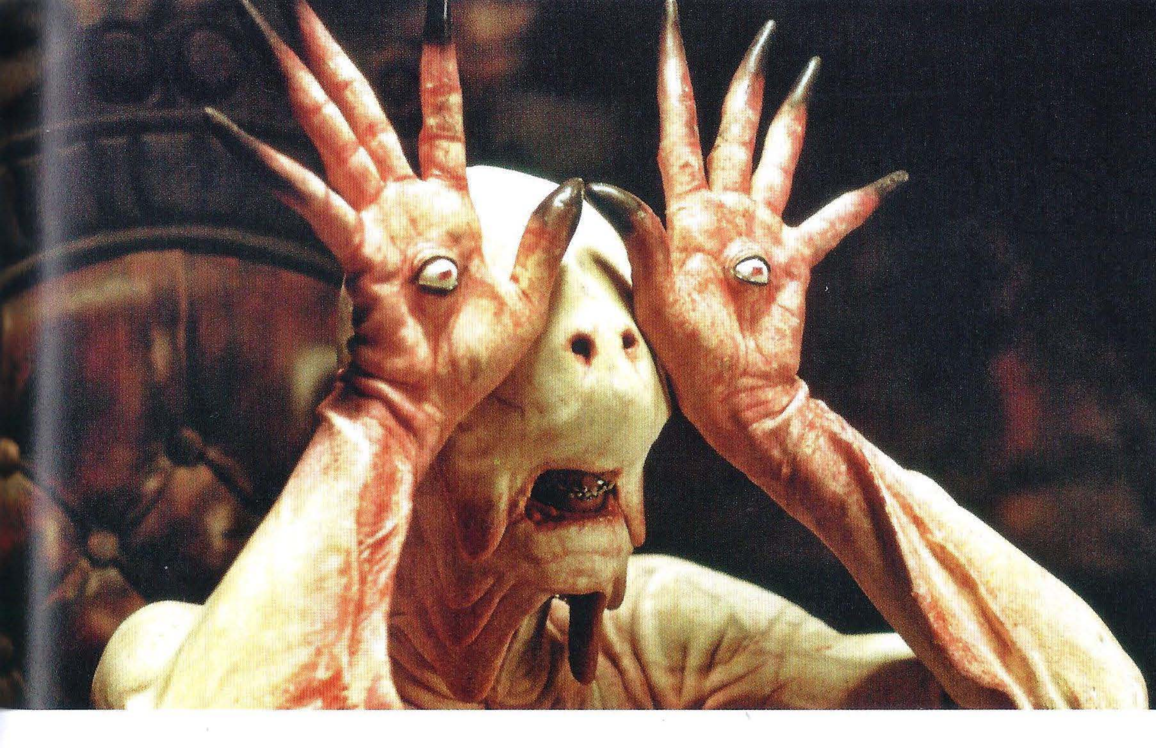
Brokeback Mountain, película dirigida por Ang Lee, despertó mucha atención por ser uno de los primeros westerns gay en llegar a las pantallas comerciales. De hecho, Andy Warhol dio en el blanco más de tres décadas antes, con su pionero *Lonesome Cowboy* (1969), rodado en los Old Tucson Studios de Arizona.

Pero si la película de Warhol era una parodia del género, el trabajo de Lee es muy serio, y está dirigido con una precisión y dominio del oficio que tiene su origen en los westerns de Budd Boetticher, John Ford y Howard Hawks, aunque este en particular se habría sentido muy ofendido por la temática de *Brokeback Mountain*.

A partir de un guión escrito por Larry McMurtry y Diana Ossana, la película de Lee cuenta la historia de Ennis del Mar (Heath Ledger) y Jack Twist (Jake Gyllenhaal), quienes, mientras trabajan en absoluta soledad vigilando ovejas en una zona remota de Wyoming, en el verano de 1963, se conocen y se enamoran. Al principio, los dos son simples compañeros de trabajo que se sienten a gusto en la pradera, pero a medida que avanza el verano, su relación se hace más profunda, hasta convertirse en algo que durará toda la vida, si bien prohibida por la sociedad contemporánea y mediatizada por matrimonios fracasados que no importan a ninguno de los dos. Mientras Gyllenhall lleva a cabo una excelente interpretación, Ledger es una revelación: taciturno, tímido, callado, oculta sus emociones bajo una fachada de tipo duro. La cámara de Lee descubre la belleza y la dureza del paisaje, y los actores secundarios, entre los que se encuentran Randy Quaid, Anne Hathaway y Michelle Williams, prestan su apoyo a los dos protagonistas con impecables interpretaciones.

Brokeback Mountain es un clásico norteamericano, que toma las convenciones del western y las moldea para contar una convincente historia de amor que deja recuerdo mucho tiempo después de que la última imagen haya desaparecido de la pantalla. Conmovedora, sincera y muy natural en el tratamiento del tema, *Brokeback Mountain* es una obra maestra del cine norteamericano del siglo XXI. **WWD**





El laberinto del fauno Guillermo del Toro, 2006

México/España/EE.UU. (Warner Bros., Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Estudios Picasso, OMM, Sententia, Telecinco), 112 min, color **Idioma** español **Producción** Álvaro Augustín, Alfonso Cuarón, Bertha Navarro, Guillermo del Toro, Frida Torresblanco **Guion** Guillermo del Toro **Fotografía** Guillermo Navarro **Música** Javier Navarrete **Intérpretes** Maribel Verdú, Álex Angulo, Ivana Baquero, Roger Casamajor, Ariadna Gil, Doug Jones, Sergi López, César Vea **Oscar** Guillermo Navarro (Oscar honorífico), Eugenio Caballero, Pilar Revuelta (dirección artística), David Martí, Montse Ribé (maquillaje) **Nominaciones al Oscar** México (mejor película de habla no inglesa), Guillermo del Toro (guión), Javier Navarrete (banda sonora)

i

Esta fue la tercera cinta de Del Toro con el actor americano Doug Jones, tras *Mimic* (1997) y *Hellboy* (2004).

El laberinto del fauno es algo así como un compendio de todas las obsesiones del director mexicano Guillermo del Toro. Tras haber trabajado en proyectos que ofrecían un elevado nivel de efectos especiales, como *Hellboy* (2004), y en otros que plasmaban una inquietante atmósfera sobrenatural (por ejemplo, *El espinazo del diablo*, 2001), aquí, en su película tal vez más madura, el director logra combinar ambas tendencias y crea una película a la vez sobrecogedora y construida en torno a la tecnología de los efectos especiales. Ambientada en 1944, *El laberinto del fauno* narra la historia de Ofelia (Ivana Baquero), una muchacha que descubre un mundo fantástico de seres de los bosques cuando su madre la lleva al norte de España para reunirse con su padrastro, un amargado y perverso miembro del ejército fascista del general Franco.

Del Toro reúne a algunos de los mejores actores españoles del momento, incluidos Sergi López, Ariadna Gil y Maribel Verdú, junto con Vaquero como la niña que escapa de su brutal padrastro entrando en un mundo de fantasía. Ambientada en la España de la posguerra, *El laberinto del fauno* ofrece muchas cosas admirables al público, pero pese a su extraordinaria belleza y a la energía de las actuaciones, la película resulta algo insatisfactoria, pues los elementos alegóricos de la historia no consiguen fundirse de manera adecuada con los elementos realistas y fantásticos, con el resultado de que *El laberinto del fauno* se convierte en dos mitades excepcionales, en lugar de en un todo espectacular. Al final, no obstante, esto no consigue que el logro de Del Toro sea menos extraordinario. **AW**

La vida de los otros

Das Leben der Anderen

Florian Henckel von Donnersmarck, 2006

Alemania (Bayerischer Rundfunk, Creado Film, Wiedemann & Berg, arte), 137 min, color
Idioma alemán
Producción Quirin Berg, Max Wiedemann
Guión Florian Henckel von Donnersmarck
Fotografía Hagen Bogdanski
Música Stéphane Moucha, Gabriel Yared
Intérpretes Martina Gedeck, Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Hans-Uwe Bauer, Matthias Brenner, Charly Hübner, Volkmar Kleinert, Ulrich Tukur, Thomas Thieme
Oscar Alemania (mejor película de habla no inglesa)

Alternando el horror y el humor negro, *La vida de los otros*, debut en la dirección de Florian von Donnersmarck, una historia acerca de la obsesión del gobierno de la Alemania del Este con seguir los movimientos de la población, constituye un ácido correctivo a la irónica película de Wolfgang Becker *Good Bye Lenin!* (2003).

Estamos en 1984 y «la *glasnost* no se ve por ninguna parte», mientras el capitán de la Stasi Gerd Weisler (Ulrich Mühe), partidario de la línea dura, decide poner bajo vigilancia al dramaturgo Georg Dreyman (Sebastian Koch). Cuando un micrófono oculto en su apartamento revela que el escritor cree a pies juntillas en el estado socialista, Weisler se descubre cada vez más fascinado por la vida cotidiana de Dreyman con su amante, la hermosa actriz Christa-Maria (Martina Gedeck). Las cosas se complican más cuando su superior, el ministro de cultura Hempf (Thomas Thieme), desea seducir a Christa-Maria y ordena a Weisler que le despeje el camino tendiendo una trampa a Dreyman. Expulsado de la cómoda zona del espionaje bendecido por el gobierno, el inexpresivo Weisler se ve forzado a tomar direcciones desconocidas para él.

La crueldad de la Alemania del Este bajo la Guerra Fría se transmite de una forma escalofriante, pero con una dosis de humor negro. **TE**

Paranormal Activity Oren Peli, 2007

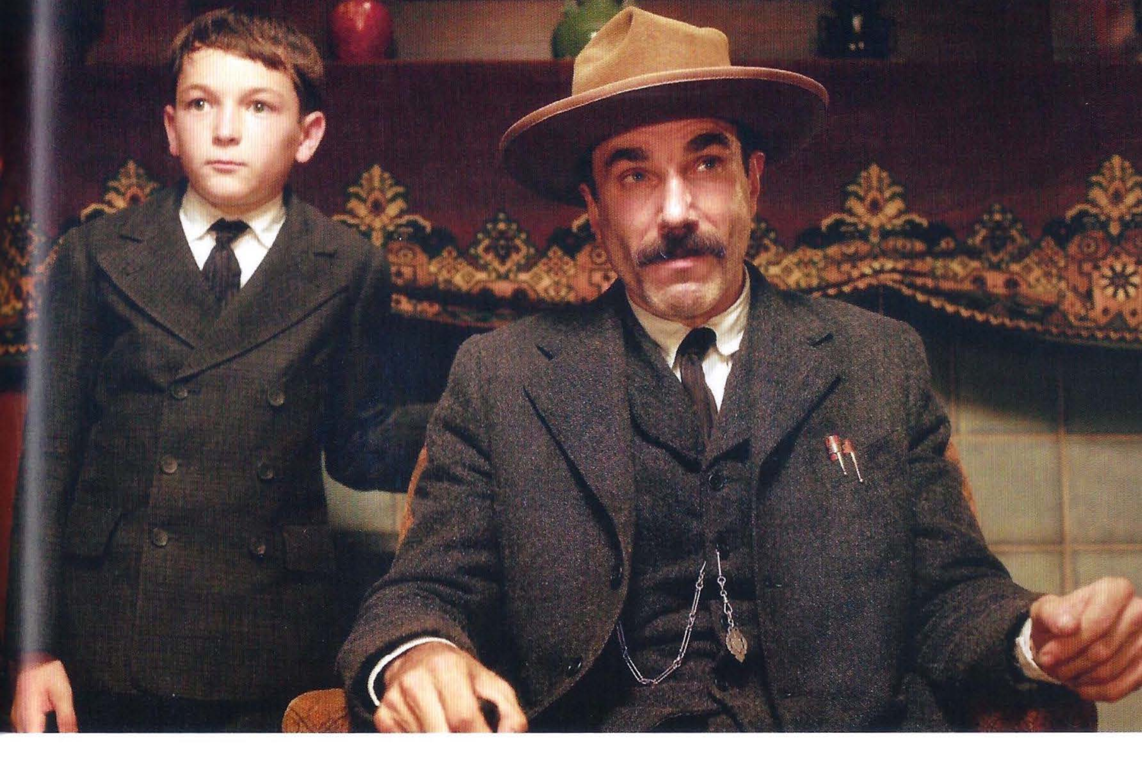
EE.UU. (Blumhouse Productions), 86 min, color
Producción Steven Jay Schneider, Amir Zbeba, Jason Blun, Oren Peli
Guión Oren Peli
Fotografía Oren Peli
Intérpretes Katie Featherston, Micah Sloat, Mark Fredrichs, Amber Armstrong, Ashley Palmer

Paranormal Activity es la prueba fehaciente de que no es necesario un abultado presupuesto para conseguir un film de profunda carga terrorífica y elevada rentabilidad. Su coste aproximado fue de 15.000 dólares.

Aunque pueda parecer simple, la trama es fascinante. Una joven pareja, Katie (Katie Featherston) y Micah (Micah Sloat), empieza a darse cuenta de que algo extraño está empezando a suceder en su nueva casa, y se propone averiguar qué es lo que ha estado acechando intermitentemente a Katie desde que era una niña. Instalan una pequeña cámara en el dormitorio para grabar lo que sucede mientras duermen y, cuando las cosas empiezan a adquirir tintes realmente terroríficos, la pareja contacta con un parapsicólogo, quien les asegura que Katie está siendo perseguida por un demonio. Es entonces cuando sugiere la presencia de un demonólogo.

Peli presentó *Paranormal Activity* en la edición 2007 del Screamfest, celebrado en el Teatro Chino de Hollywood. Fue el mayor éxito del festival, y los bloggers se dispusieron inmediatamente a escribir sus opiniones.

Paranormal Activity es la punta de lanza de un nuevo género de terror: el que no juega con los consabidos elementos supuestamente sobrecogedores que aparecen por detrás o que se ocultan bajo la cama. En otras palabras, películas de terror que no estallan en pleno rostro. Aquellos a los que les encante sentirse asustados de una forma ingenua, sin duda apreciarán las virtudes de *Paranormal Activity*. **CP**



Pozos de ambición Paul Thomas Anderson, 2007
There Will Be Blood

EE.UU. (Ghoulardi Film Company, Paramount Vantage, Miramax Films), 158 min, color **Idioma** inglés **Producción** Paul Thomas Anderson, JoAnne Sellar, Daniel Lupi **Guión** Paul Thomas Anderson **Fotografía** Robert Elswit **Música** Jonny Greenwood **Intérpretes** Daniel Day-Lewis, Paul Dano, Kevin J. O'Connor, Kevin Breznahan **Nominaciones al Oscar** Daniel Lupi, JoAnne Sellar, Paul Thomas Anderson (mejor película), Paul Thomas Anderson (director), Daniel Day-Lewis (actor), Paul Thomas Anderson (guión adaptado), Jack Fisk, Jim Erickson (edición de arte), Robert Elswit (fotografía), Dylan Tichenor (montaje), Matthew Wood, Christopher Scarabosio (montaje)

i

Anderson escribió la película para Day-Lewis tras enterarse de que al actor le había gustado *Embriagado de amor* (2002).

Este corrosivo estudio de Thomas Anderson sobre la avaricia y los poderes creativos y destructivos de la competitividad y la ambición es un sorprendente hito en la carrera del joven escritor y director. Utilizando como punto de partida la novela sensacionalista de Upton Sinclair Oil, escrita en 1927, Anderson crea una ambiciosa y oscura historia cinematográfica y personal en torno a un individuo carente de la menor cualidad redentora. Con sus matices narrativos, concentrados en largos y casi silenciosos pasajes, y en enormes panoramas abiertos, *Pozos de ambición* se sumerge en las más dolorosas profundidades de un hombre que podría describirse como un genio abocado al éxito, pero que en manos de Anderson se convierte en un carismático sociópata.

Daniel Day-Lewis da vida al antihéroe Daniel Plainview, magnate del petróleo que explota las riquezas naturales en su propio provecho, independientemente del coste que pueda suponer para el planeta y para sí mismo. La cinta, estrenada en 2007, es una dolorosa condena de todo lo que estaba lacerando a Estados Unidos y al mundo: la violencia y la avaricia motivadas por el oro negro, la corrupción del fervor religioso, la paranoia de la política norteamericana y la traición sufrida por la infancia del país a manos del capitalismo.

Considerado como uno de los auténticos primeros cineastas californianos, Anderson es hijo del malogrado Ernie Anderson, Ghoulardi, el rey del show de terror. *Pozos de ambición* es una obra de arte. **JP**

En tierra hostil Kathryn Bigelow, 2008

The Hurt Locker

EE.UU. (Voltage Pictures, Grosvenor Park Media, FCEF, First Light Production, Kingsgate Films), 131 min, color **Producción** Kathryn Bigelow, Mark Boal, Nicolas Chartier, Greg Shapiro **Guión** Mark Boal **Fotografía** Barry Ackroyd **Música** Marco Beltrami, Buck Sanders **Intérpretes** Jeremy Renner, Anthony Mackie, Brian Geraghty, Guy Pearce, Ralph Fiennes, David Morse, Evangeline Lilly, Christian Camargo, Suhail Aldabbahc, Christopher Sayegh, Nabil Koni, Sam Spruell, Sam Redford, Feisal Sadoun, Barrie Rice, Imad Dadudi **Oscar** Kathryn Bigelow (director), Kathryn Bigelow, Mark Boal, Nicholas Chartier, Greg Shapiro (mejor película), Mark Boal (guión), Bob Murawski, Chris Ennis (montaje), Paul N. J. Ottosson, Ray Beckett (sonido), Paul N. J. Ottosson (edición de sonido) **Nominaciones al Oscar** Jeremy Renner (actor), Barry Ackroyd (fotografía), Marco Beltrami, Buck Sanders (música)

En tierra hostil puede ser considerado hasta la fecha como el mejor filme de Kathryn Bigelow. Como otros tres títulos recientes, *Distrito 9*, *Malditos bastardos* y *Avatar* (dirigida por el ex marido y colaborador de Bigelow, James Cameron), *En tierra hostil* retoma los sentimientos de «guerra justa» que tanto echaban de menos las audiencias después de las monótonas acometidas de cintas como *El sospechoso*, *Ausente* y *Leones por corderos*: relatos bélicos «injustificables» que mantuvieron las salas de cine vacías durante años. En 2010, Bigelow hizo historia al convertirse en la primera directora ganadora de un Oscar: solo tres realizadoras habían sido nominadas hasta la fecha.

La fascinación de Bigelow por la violencia y su relación con el ser humano adquiere aquí un tratamiento absolutamente visceral y estilizado. La acción en el cine es excitante, ha defendido siempre la realizadora, y las vidas de los seres violentos que escogen vivir en peligro merecen el mayor de los protagonismos. Con la mano firme del guionista y ex periodista Mark Boal, Bigelow diseña un filme de un suspense casi insoportable, con Jeremy Renner (Dahmer) en el papel estelar como el sargento jefe William James.

Ambientada en la guerra de Irak, *En tierra hostil* nos sumerge de forma inteligente en el caos de una compañía de élite en su intento por desactivar una bomba concentrándose en la autenticidad y el análisis de los personajes, y evitando a la vez cualquier polémica política.

La adictiva exposición al peligro, al heroísmo, al desafío físico y mental y a la gloria, es lo que convierte a los soldados en seres infelices en tiempos de paz, pero es esa misma compulsión la que los reviste de una absoluta y terrible disposición en pleno conflicto. La guerra puede ser un «infierno», pero para James es el infierno más parecido al paraíso. Renner se ve hábilmente asistido por Anthony Mackie como J. T. Sanborn, Brian Geraghty como Owen Eldridge y Guy Pearce como Matt Thompson.

El placer que nos proporciona el personaje de Renner desafiándose a sí mismo en situaciones imposibles, como un arquetípico «héroe cinematográfico», parece casi adictivo. La experiencia indirecta y la detallada observación nos permite descubrir cómo el héroe y el loco comparten identidad, y también recordar, gracias a Bigelow, lo divertido que puede ser el peligro en el cine. **JP**

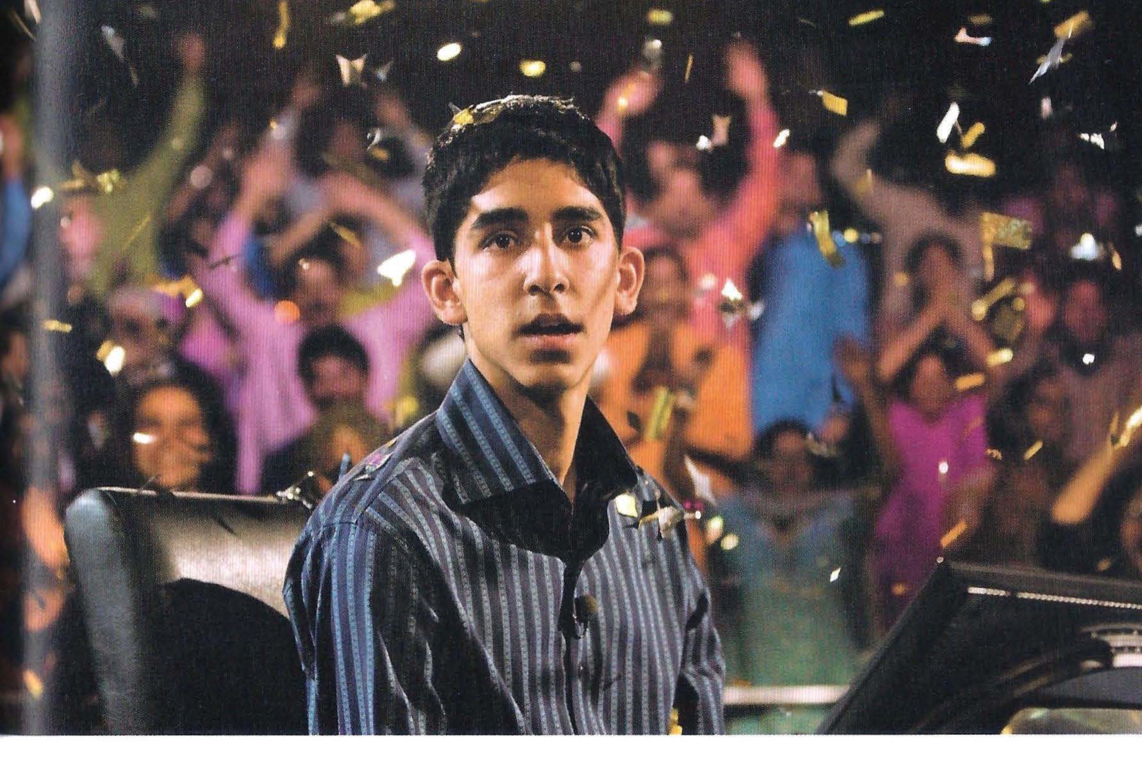
«Me gustaría dedicar este [Oscar] a los hombres y mujeres del ejército que arriesgan sus vidas diariamente.»

Kathryn Bigelow, 2010

i

La cinta fue rodada en los alrededores de Ammán, en Jordania, debido al riesgo de los francotiradores en la frontera con Irak.





Slumdog Millionaire

Danny Boyle y Loveleen Tandan, 2008

Reino Unido/EE.UU. (Celador Films), 85 min, color **Idioma** inglés, hindú **Producción** Christian Colson **Guión** Simon Beaufoy, basado en la novela *Q and A* de Vikas Swarup **Fotografía** Anthony Dod Mantle **Música** A.R. Rahman **Intérpretes** Dev Patel, Freida Pinto, Anil Kapoor, Irrfan Khan, Ayush Mahesh Khedekar, Tanay Chheda, Saurabh Shukla, Mahesh Manjrekar **Oscar** Christian Colson (mejor película), Danny Boyle (director), Anthony Dod Mantle (Oscar honorífico), Chris Dickens (montaje), A.R. Rahman (banda sonora), A.R. Rahman, Gulzar (canción), Ian Tapp, Richard Pryke, Resul Pookutty (sonido), Simon Beaufoy (guión) **Nominaciones al Oscar** A.R. Rahman, M. Arulpragasam (canción), Tom Sayers, Glenn Freemantle (efectos de sonido)

i

Danny Boyle describió *Quién quiere ser millonario* como «vil» y «compulsivo».

El director Danny Boyle y la codirectora Leveleen Tandan mezclaron Hollywood con Bollywood en un brutal, demoledor y colorístico *Slumdog Millionaire*. Escrito por Simon Beaufoy (*The Full Monty* [1997]), y basado en la novela india *Q and A*, de Vikas Swarup, este apasionante relato lleva a la pantalla todos los rasgos universales de la raza humana: el amor, el éxito, la paz y la verdad.

Filmada en Bombay, la película habla de dos hermanos que desafían los peores presagios para emerger como supervivientes: Jamal Malik (Patel) se convierte en una versión india del éxito televisivo *Quién quiere ser millonario*, mientras que su hermano Salim (Mittal) se gana fama como criminal. Huérfanos a las órdenes de un Fagin dickensiano que hace de niños saludables cantantes mendigos y ciegos, los hermanos se hacen amigos de una huérfana, Latika (Pinto). La niña se convierte en una bella joven, una perita en dulce que pone a prueba la fidelidad fraternal entre los protagonistas. Jamal parece tener ventaja, puesto que es el favorito de Latika, e intenta encontrarla en la inmensidad de la jungla urbana. El meollo de la película es la habilidad de Jamal para responder a todas las preguntas del concurso, y la razón por la que conoce la respuesta a todas esas oscuras preguntas forma la espina dorsal de la historia, y es a su vez la historia de su llamativa vida. Solo cuando llega a la pregunta final, Jamal es acusado de fraude. La fuerza visual y la sólida dirección son realmente cinematográficas. **KK**



El caballero oscuro Christopher Nolan, 2008
The Dark Knight

EE.UU. (Warner Bros.), 152 min, color **Producción** Christopher Nolan, Charles Roven, Emma Thomas **Guión** Christopher Nolan, Jonathan Nolan, David S. Goyer **Fotografía** Wally Pfister **Música** Hans Zimmer, James Newton Howard **Intérpretes** Christian Bale, Michael Caine, Heath Ledger, Gary Oldman, Aaron Eckhart, Maggie Gyllenhaal, Morgan Freeman **Oscar** Heath Ledger (actor de reparto), Richard King (efectos sonoros) **Nominaciones al Oscar** Nathan Crowley, Peter Lando (dirección artística), Wally Pfister (Oscar honorífico), Lee Smith (montaje), John Caglione, Jr., Conor O'Sullivan (maquillaje), Lora Hirschberg, Gary Rizzo, Ed Novick (sonido), Nick Davis, Chris Corbould, Timothy Webber, Paul J. Franklin (efectos visuales)

i

A la pregunta de qué distinguía a Nolan de otros directores, Heath Ledger dijo: «Bebe mucho más té».

Éxito de taquilla en Hollywood, esta larga y oscura producción del director Christopher Nolan es una secuela de *Batman Begins* (2005). Largamente esperada por su guión (escrito por Nolan y su hermano), su reparto estelar y su tono, es la entrega más fascinante e inquietante del mito de Batman, pero también la más rica en carácter y emoción.

Christian Bale vuelve como el millonario y superhéroe Bruce Wayne/ Batman, quien está atrapado junto con el heroico fiscal del distrito Harvey Dent (Eckhart), su ayudante Rachel Dawes (Gyllenhaal) y el comisionado Gordon (Oldman) en las diabólicas manos del joker (Ledger). Como un malo perturbado y perturbador, la interpretación de Ledger es impecable, merecedora del Oscar póstumo. Michael Caine y Morgan Freeman aparecen respectivamente como Alfred y Lucius Fox, dos heraldos de un antiguo mundo en el que se sabía dónde residía el mal.

La historia, situada en un Chicago reluciente y a la vez oscuro, se centra en la escalada del mal, y en cómo el bien puede llegar a ser malinterpretado en su intento por triunfar. Es particularmente sorprendente el intento de provocar una masacre por parte del joker, embarcando a la gente en dos grandes buques, cada uno de los cuales posee un detonador destinado al otro.

Un filme intrincado, de complicación moral y emocional, presenta a un Batman enfrentándose al problema con el que siempre ha luchado: ¿Cómo puede un vigilante ser éticamente íntegro? **KK**

Déjame entrar Tomas Alfredson, 2008
Låt den rätte komma in

Suecia (EFTI, Sandrew Metronome, Filmpool Nord, SVT, WAG, Canal+, The Chimney Pot, Fido Film AB, Ljudligan), 115 min, color
Idioma sueco
Producción Carl Molinder, John Nordling
Guión John Ajvide Lindqvist, de su novela homónima
Fotografía Hoyte Von Hoytema
Música Johan Söderqvist
Intérpretes Kåre Hedebrant, Lina Leandersson, Per Ragnar, Henrik Dahl, Karin Bergquist, Peter Carlberg, Ika Nord, Mikael Rahm
Nominaciones al BAFTA Carl Molinder, John Nordling, Tomas Alfredson (mejor película de habla no inglesa)

A primera vista, el film sueco de vampiros *Déjame entrar* sigue la moda de los depredadores mojigatos: el vampiro es el amigo comedido, con el que cualquier incursión en el sexo está fuera de lugar. También ayuda el hecho de que tanto el angelical protagonista Oskar (Kåre Hedebrant) y su nueva vecina, la enigmática vampira Eli (Lina Leandersson) solo tengan doce años de edad. Oskar es una víctima del bullying en la escuela, y aunque sueña con ajustar cuentas, en realidad permanece pasivo. Eli le enseñará a defenderse por sí solo. «Sé un poco yo», le dice. Y le hace caso, solo que su acción provocará un acto de venganza. En un espeluznante y sangriento clímax, los superpoderes de Eli conseguirán salvarlo, y el ángel y su diabólico guardián partirán juntos.

La blanca palidez de los colmillos y las marcas rojizas son elementos recurrentes en un diseño fílmico tan somnoliento como onírico (y estrictamente rectangular). Ambientado a mediados de la década de 1980, no hay medios de comunicación de masas ni charlas desaforadas que permitan superar la sensación de aislamiento. Es en esta constelación donde aparece la oscura y amenazadora Eli; es una invitada, pero no acaba de quedar claro si es bien recibida o no. El título hace referencia a la tradición según la cual los vampiros deben ser invitados a entrar por sus víctimas. Oskar se opone en un principio, y solo cambiará de opinión cuando Eli casi se desangre por su culpa. *Déjame entrar* plantea la incómoda pregunta de hasta qué punto la hospitalidad significa que uno deba aceptar lo bueno y lo malo. ¿Una velada alusión al tema de la inmigración, quizá? **EM**

Distrito 9 Neill Blomkamp, 2009
District 9

EE.UU./Nueva Zelanda/Canadá/Sudáfrica (TriStar Pictures, Block/Hanson, WingNut Films), 112 min, color
Idioma inglés, nyanja, afrikaans, zulú, xhosa, sotho
Producción Peter Jackson, Carolynne Cunningham
Guión Neill Blomkamp, Terri Tatchell
Fotografía Trent Opaloch
Música Clinton Shorter
Intérpretes Sharlto Copley, Jason Cope, David James, Eugene Khumbanyiwa, Mandla Gaduka, Vanessa Haywood, Louis Minnaar, John Sumner
Nominaciones al Oscar Julian Clarke (montaje), Peter Jackson, Carolynne Cunningham (mejor película), Neill Blomkamp, Terri Tatchell (guión), Dan Kaufman, Peter Muyzers, Robert Habros, Matt Aitken (efectos visuales)

Este thriller de ciencia ficción, muy aclamado por la crítica, se inspira en realidad en los acontecimientos que tuvieron lugar en el Distrito seis de Ciudad del Cabo, en pleno apartheid. El film se centra en los temas de la xenofobia y la segregación, usando para ello la llegada de una nave espacial, que queda suspendida sobre Sudáfrica. Cuando un grupo de personas se interna en la nave para entrar en contacto con la tripulación, topan con centenares de alienígenas enfermos y desnutridos, a los que se conocerá como «bichos». La ayuda vendrá en forma de confinamiento de los alienígenas en un ghetto denominado Distrito 9; se intenta así aislarlos del resto de la población.

Unos veinte años más tarde, la superpoblación se ha convertido en un serio problema para el gobierno. Se diseña entonces un plan para reubicar a algunos de los bichos, al frente del cual se halla Wikus Van de Merwe (Sharlto Copley), un personaje bienintencionado que finalmente resulta infectado por un virus que lo va transformando paulatinamente en un alienígena.

Distrito 9 es una inteligente alegoría política que extrae el máximo partido de la emoción y el sentido del humor, así como de los efectos especiales. **SJS**



Avatar James Cameron, 2009

EE.UU./Reino Unido (Twentieth Century-Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Giant Studios, Ingenious Film Partners, Lightstorm Entertainment), 162 min, color **Producción** James Cameron, Jon Landau, Colin Wilson, Laeta Kalogridis, Janace Tashjian **Guión** James Cameron **Fotografía** Mauro Fiore **Música** James Horner **Intérpretes** Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourney Weaver, Stephen Lang, Joel Moore, Giovanni Ribsi, Michelle Rodriguez, Laz Alonso **Oscar** Rick Carter, Robert Stromberg, Kim Sinclair (dirección artística), Mauro Fiore (fotografía), Joe Letteri, Stephen Rosenbaum, Richard Baneham, Andy Jones (efectos visuales) **Nominaciones al Oscar** James Cameron (director), James Horner (banda sonora)

Avatar, obra cumbre en la carrera cinematográfica de un maestro, representó toda una década de trabajo y una inversión de cientos de millones de dólares. Aunque no es comparable a *Lo que el viento se llevó* por la complejidad de sus personajes o de su trama, *Avatar* posee el mismo monumentalismo e idéntica singularidad en sus planteamientos. Solo Griffith, Demille, Lucas o Spielberg llegaron alguna vez a alcanzar semejantes cotas de perfección técnica en relatos de tal amplitud temática, sin descuidar por ello el éxito de taquilla.

La historia ha sido relatada mil veces en otras películas, pero sigue siendo un clásico. Un soldado intenta hallar la paz interior en tiempos de guerra yendo a vivir con los nativos (alienígenas), entre los que experimentará una existencia placentera, pese a que fue entrenado para odiarlos. El choque entre culturas es inevitable, y el protagonista se halla entre dos fuegos, aunque luchará contra sus antiguos aliados, los blancos avariciosos y estúpidos, en aras de la justicia. Gracias al uso de los últimos avances tecnológicos, el tullido Jake Sully (Sam Worthington) logrará la libertad encarnado en su «avatar», un cuerpo alienígena diseñado genéticamente que le permitirá sobrevivir en la atmósfera hostil de la luna de Pandora. De un modo similar, Cameron utiliza las últimas tecnologías fílmicas para sumergir a su audiencia en la flora y la fauna de un nuevo mundo, tal como hicieron *King Kong* en 1933, *La guerra de las galaxias* en 1977 y *Parque jurásico* en 1993. *Avatar* ha sido aclamada como una obra maestra y un récord de taquilla. **JP**

i

Cameron dudó en contratar a Sigourney Weaver, pensando en su papel en la otra epopeya extraterrestre, *Aliens*.

Nostalgia de la luz Patricio Guzmán, 2010

Chile (Atacamer Productions, Blinker Filmproduction, Westdeutscher Rundfunk), 90 min, color **Producción** Jutta Krug, Renate Sachse **Fotografía** Katell Djian **Música** Miguel Miranda, José Miguel Tobar

En el altiplano del desierto de Atacama, mientras los astrónomos observan el cielo con la esperanza de detectar galaxias remotas, familiares de desaparecidos, víctimas de una dictadura brutal, remueven la tierra con la esperanza de descubrir los restos de sus seres queridos. De joven, Patricio Guzmán quería ser astrónomo, pero cuando el general Augusto Pinochet derrocó el gobierno de Salvador Allende democráticamente elegido en 1973, se pasó a la cinematografía. El resultado, comenzando por la memorable *La batalla de Chile* (1975-1978) y ahora con *Nostalgia de la luz*, es una carrera consagrada a registrar tanto las atrocidades perpetradas por Pinochet contra todo aquel que se le opusiera como los años transcurridos desde entonces.

El documental de Guzmán aborda un mundo donde la ciencia ha explorado gran parte del universo pero sigue dando fe de nuestra salvaje capacidad para la crueldad. La película arranca con la historia del interés personal de Guzmán por la astronomía para urdir un relato fascinante a partir de la interacción entre ciencia e historia. Un preso político describe su fuga de un campo de concentración en el desierto de Atacama, una de las regiones más secas del planeta, usando las estrellas como brújula. En la escena más poderosa de la película, una mujer contempla un conjunto de observatorios y se pregunta si no sería mejor emplear tanta tecnología en buscar los restos de su hijo. La película de Guzmán celebra los avances científicos del hombre, pero da a entender que tanto progreso es superfluo si luego fallamos en nuestra humanidad. **IHS**

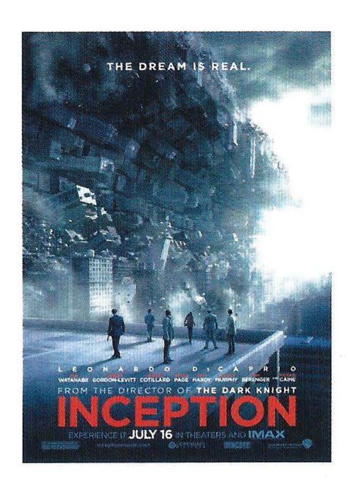
Cisne negro Darren Aronofsky, 2010
Black Swan

EE.UU. (Fox Searchlight Pictures, Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, Cross Creek Pictures), 108 min, color **Idioma** inglés, francés **Producción** Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer, Brian Oliver **Guión** Mark Heyman, Andres Heinz, John McLaughlin **Fotografía** Matthew Libatique **Música** Clint Mansell **Intérpretes** Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis, Barbara Hershey, Winona Ryder, Benjamin Millepied, Ksenia Solo, Kristina Anapau, Janet Montgomery, Sebastian Stan, Toby Hemingway, Sergio Torrado **Oscar** Natalie Portman (actriz) **Nominaciones al Oscar** Darren Aronofsky (director), Matthew Libatique (fotografía), Mike Medavoy, Brian Oliver, Scott Franklin (mejor película), Andrew Weisblum (montaje)

Este oscarizado thriller psicológico dirigido por Darren Aronofsky es un análisis de la ambición autodestructiva de una joven, y la transformación a la que deberá someterse si quiere alcanzar el éxito. *Cisne negro* cuenta la historia de una bailarina, Nina (interpretada por una soberbia Natalie Portman), en su lucha por controlar la dualidad presente en la producción de *El lago de los cisnes*, de Piotr I. Chaikovski. Su frágil disposición es perfecta para el papel del cisne blanco, pero el director, Thomas (Vincent Cassel), duda de su habilidad para encarnar el papel lleno de sensualidad del cisne negro. Nina se enfrentará a su rival (Mila Kunis), a su despótica madre (Barbara Hershey) y a sus demonios interiores para conseguir la interpretación perfecta.

La especialísima visión de Aronofsky implica que no puede existir auténtica grandeza sin afectar a los aspectos más oscuros de la existencia, y lo consigue mediante la subjetividad narrativa que no deja de recordar a *La semilla del diablo* (1968), de Roman Polanski. La línea divisoria entre la realidad y la alucinación se ve difuminada mientras nos sumergimos en la creciente histeria de Nina.

Sin llegar a poseer la honestidad de los diálogos de su cinta anterior, *El luchador* (2008), la mezcla de tortura psicológica y elementos del cine clásico de terror inquietarán al espectador más allá de los créditos finales. **SJS**



EE.UU./Reino Unido (Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy), 148 min, color **Producción** Christopher Nolan, Emma Thomas **Guión** Christopher Nolan **Fotografía** Wally Pfister **Música** Hans Zimmer **Intérpretes** Leonardo DiCaprio, Ken Watanabe, Joseph Gordon-Levitt, Marion Cotillard, Ellen Page, Cillian Murphy, Tom Hardy, Dileep Rao, Tom Berenger, Michael Caine **Oscar** Wally Pfister (fotografía), Chris Corbould, Andrew Lockley, Pete Bebb, Paul J. Franklin (efectos visuales), Richard King (sonido), Lora Hirschberg, Gary Rizzo, Ed Novick (montaje de sonido) **Nominaciones al Oscar** Christopher Nolan, Emma Thomas (mejor película), Christopher Nolan (guión), Hans Zimmer (banda sonora), Guy Hendrix Dyas, Larry Dias, Douglas A. Mowat (dirección artística) **BAFTA** Efectos visuales especiales, Guy Hendrix Dyas, Larry Dias, Douglas A. Mowat (diseño de producción)

Origen Christopher Nolan, 2010
Inception

El escritor y guionista Christopher Nolan es un maestro de la arquitectura fílmica, y *Origen* es un alarde de complejidad constructiva. Dom Cobb (Leonardo diCaprio) y su compañero Arthur (Joseph Gordon-Levitt) son espías corporativos especializados en la «extracción», es decir, en el arte de penetrar en el subconsciente para obtener sus secretos más profundos, o al menos aquellos por los que alguien está dispuesto a pagar. El pirateo informático es cosa del pasado, y la mente es ahora el objetivo más vulnerable.

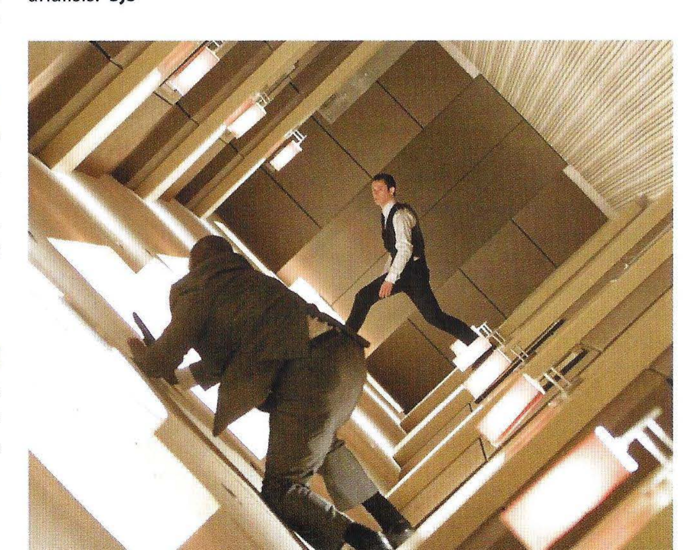
Cobb se ha visto obligado a abandonar a sus hijos tras verse exiliado por espionaje, e intenta desesperadamente volver con ellos. Cuando es contactado por Saito (Ken Watanabe), quien le garantiza la vuelta a salvo a Estados Unidos con un nuevo trabajo, aquel no se detendrá ante nada para conseguirlo.

El trabajo es distinto a todo lo anterior: no es una extracción, sino una iniciación. La «iniciación» es la implantación tan profunda de una idea en el subconsciente, que uno la interpreta como propia. Cobb reúne a un equipo que viajará a los rincones más profundos de la mente de su presa, Robert Fisher Jr. (Cillian Murphy) para implementar una idea que hará a sus jefes inmensamente ricos. Mientras los miembros del equipo planifican la idea, lucharán contra las barreras del subconsciente de Fisher y a la vez contra sus propios demonios. Cobb se enfrenta a la manifestación de su fallecida esposa, Mal (Marion Cotillard), quien le tienta a permanecer en su mundo onírico, donde podrán seguir juntos.

Origen trabaja a diferentes niveles: no solamente se trata de una idea del todo original, sino también de un inteligente thriller de acción, un drama patético y doloroso, así como un análisis inédito de nuestras propias mentes. Ello permite al espectador disfrutar del filme por su belleza superficial y la calidad de las interpretaciones, mientras la trama cerebral planea sobre ellas para un segundo y más profundo análisis. **SJS**

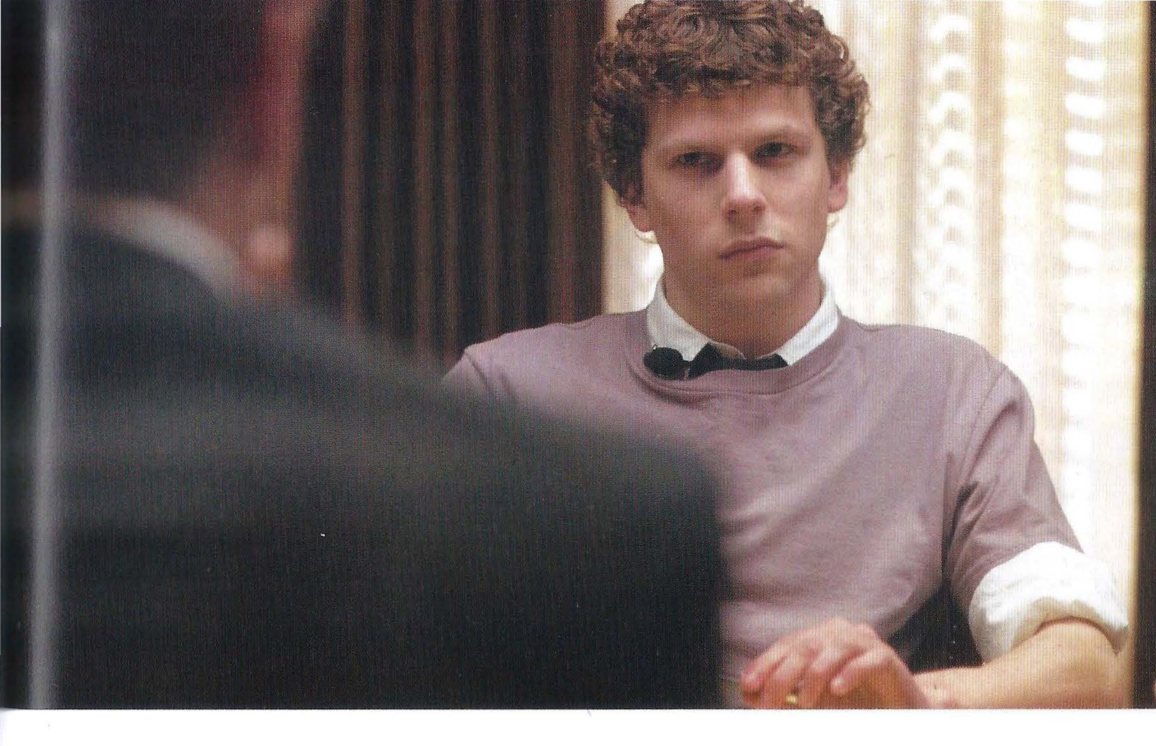
«La película es un desconcertante laberinto sin una sola línea recta.»

Roger Ebert,
***Chicago Sun-Times*, 2010**



i

Ariadna es un personaje de la mitología griega que ayudó a Teseo a encontrar la salida del laberinto.



La red social David Fincher, 2010
The Social Network

EE.UU. (Columbia Pictures, Relativity Media, Trigger Street Productions), 120 min, color
Producción Scott Rudin, Dana Brunetti, Michael De Luca, Ceán Chaffin
Guión Aaron Sorkin
Fotografía Jeff Cronenweth
Música Trent Reznor, Atticus Ross
Intérpretes Jesse Eisenberg, Andrew Garfield, Justin Timberlake, Brenda Song, Armie Hammer, Max Minghella, Rashida Jones, Joseph Mazzello, Rooney Mara
Oscar Aaron Sorkin (guión), Trent Reznor, Atticus Ross (banda sonora), Kirk Baxter, Angus Wall (montaje)
Nominaciones al Oscar Jesse Eisenberg (actor), David Fincher (director), Scott Rudin, Dana Brunetti, Michael De Luca, Ceán Chaffin (mejor película), Jeff Cronenweth (fotografía), Ren Klyce, David Parker, Michael Semanick, Mark Weingarten (montaje de sonido)

i

El guión es una adaptación del libro sobre Facebook *Multimillonarios por accidente* (2009), de Ben Mezrich.

Más de 1.000 millones de personas entran en Facebook cada día, y no es extraño que una película ambientada en uno de los mayores fenómenos de nuestro tiempo se convirtiese en un enorme éxito. Lo realmente sorprendente es la calidad del propio filme. Escrito por Aaron Sorkin, el guión es brutalmente divertido y ayuda a delimitar los perfiles egocéntricos y narcisistas que nosotros mismos nos hemos creado. Pero también es terriblemente depresivo.

Nadie está más obsesionado consigo mismo que el protagonista, Mark Zuckerberg (Jesse Eisenberg). Tras ser abandonado por su novia, escribe una cáustica entrada de blog sobre ella y encuentra la inspiración para crear una página web donde los estudiantes de sexo masculino pueden evaluar el atractivo de sus compañeras de clase. Desde ahí, Zuckerberg utiliza sus habilidades informáticas, la inmensa popularidad de su página y las primeras ayudas económicas de su mejor amigo, Eduardo Saverin (Andrew Garfield), para crear la red social más popular de todos los tiempos. El resto, como suele decirse, es historia.

Eisenberg está excepcional, pero sus compañeros de reparto también brillan. Garfield retrata a Saverin con una vulnerabilidad conmovedora, Justin Timberlake capta a la perfección la arrogancia del fundador de Napster Sean Parker, y Armie Hammer acepta la doble responsabilidad de encarnar a los gemelos Winklevoss. Al final, la audiencia no puede dejar de preguntarse: ¿Ha conseguido Facebook que nos sintamos más interconectados, o más solos? **SJS**



The Artist Michel Hazanavicius, 2011

Francia (La Petite Reine, La Classe Américaine, JD Prod, France 3 Cinéma, Jouror Productions, uFilm), 100 min, color
Producción Thomas Langmann
Guión Michel Hazanavicius
Fotografía Guillaume Schiffman
Música Ludovic Bource
Intérpretes Jean Dujardin, Berenice Bejo, John Goodman, James Cromwell, Penelope Ann Miller
Oscar Thomas Langmann (mejor película), Jean Dujardin (actor), Michel Hazanavicius (director), Ludovic Bource (banda original), Mark Bridges (vestuario)
Nominaciones al Oscar Berenice Bejo (actriz de reparto), Michel Hazanvicius (guión)
Festival de Cannes Jean Dujardin (actor)

Estamos en el año 1927, en la cumbre del esplendor de Hollywood. La estrella más famosa del cine mudo es George Valentin (Jean Dujardin), quien saborea las mieles de su último éxito, la aventura *A Russian Affair*. En el estreno, el actor topa literalmente con Peppy Miller (Berenice Bejo), una joven que intenta introducirse en el mundo del show business. George le consigue un papel en su próximo filme, poco antes de que una revolución tecnológica cambie para siempre la faz de la industria cinematográfica: el sonido. Las cintas de cine sonoro copan el mercado, y mientras la carrera de Peppy se ve catapultada, la de George se hunde.

The Artist es un filme en blanco y negro rodado en 1:33:1, el mismo formato que muchas de las cintas de la década de 1920. Los subtítulos arropan el diálogo, y la banda sonora jazzy de Ludovic Bource sirve de guía para el desarrollo argumental. La cinta está firmemente enraizada en los clásicos del cine mudo, y en ella abundan las referencias a los primeros años de Hollywood, como las grandes mansiones de Sunset Boulevard.

Los actores se sumergen en la técnica interpretativa del cine mudo, expresando sus sentimientos con movimientos faciales y corporales.

Pero *The Artist* no es una parodia del cine mudo, ni tampoco un guiño a las audiencias. Se gana al espectador con el perfecto ajuste de su tono interpretativo y el atractivo de un guión que pasa de la luminosa efervescencia a los momentos más agónicos.

The Artist es tan encantadora como irresistible, e incluye la mejor interpretación canina desde Toto. **SW**

i

El papel de Jack the dog fue interpretado por tres Jack Russell terriers: Uggie, Dash y Dude.

Nader y Simin: una separación Asghar Farhadi, 2011

Jodai-e Nader az Simin

En una Teherán de clase media que un sorprendido espectador occidental podría identificar con su propia vida, el escritor y director Asghar Farhadi hilvana un drama doméstico con el suspense de un thriller de Hitchcock. Nader (Peyman Moadi) no concede el divorcio a Simin (Leila Hatami) porque esta tiene intención de abandonar Irán con su hija (Sarina Farhadi, hija del director).

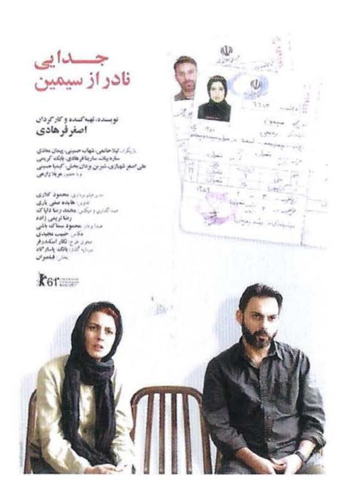
Se separan, y Nader abandona el hogar. Luego contrata a una mujer embarazada para que cuide de su padre enfermo mientras él trabaja y, tras una discusión, la mujer cae y pierde el bebé, acusando a Nader. Surge entonces una espiral de acontecimientos descontrolados, con acusaciones que se convierten en amenazas y decisiones con las que nadie saldrá ganando.

Farhadi evita la estética realista del cine iraní que cautivó a las audiencias occidentales en la década de 1990, construyendo una narración firmemente tejida, manejando magistralmente la escalada de engaños que sumerge a sus protagonistas en el bizantino laberinto del sistema legal, y alimentando la empatía con cada uno de los personajes (incluido el juez).

Sin articular de forma explícita crítica alguna contra el gobierno o la cultura iraní, el retrato de las tensiones cotidianas en una teocracia da lugar a la aparición de un poderoso subtexto. La condición humana provoca que, ante la inexistencia de un villano declarado, la gente decente se vea obligada a mentir, entorpeciendo la acción de la justicia aunque defiendan sus propios principios.

Las interpretaciones son realmente brillantes, y el inteligente guión de Asghar Farhadi profundiza en las divisiones que emergen no solamente entre marido y mujer, sino también entre padre e hijo, clase media y clase baja, Estado y ciudadano.

El discurso abarca todas las perspectivas, y la brillantez de *Nader y Simin: una separación* obliga al espectador a examinarlo a través de sus propias ansiedades. **DN**



Irán (Asghar Farhadi), 123 min, color
Idioma persa
Producción Asghar Farhadi
Guión Asghar Farhadi
Fotografía Mahmoud Kalari
Música Sattar Oraki
Intérpretes Leila Hatami, Peyman Moadi, Shahab Hosseini, Sareh Bayat, Sarina Farhadi
Festival de Berlín Asghar Farhadi (Oso de Oro a la mejor película), protagonistas femeninas (Oso de Plata a la mejor actriz), protagonistas masculinos (Oso de plata al mejor actor)
Oscar Irán (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Asghar Farhadi (guión)

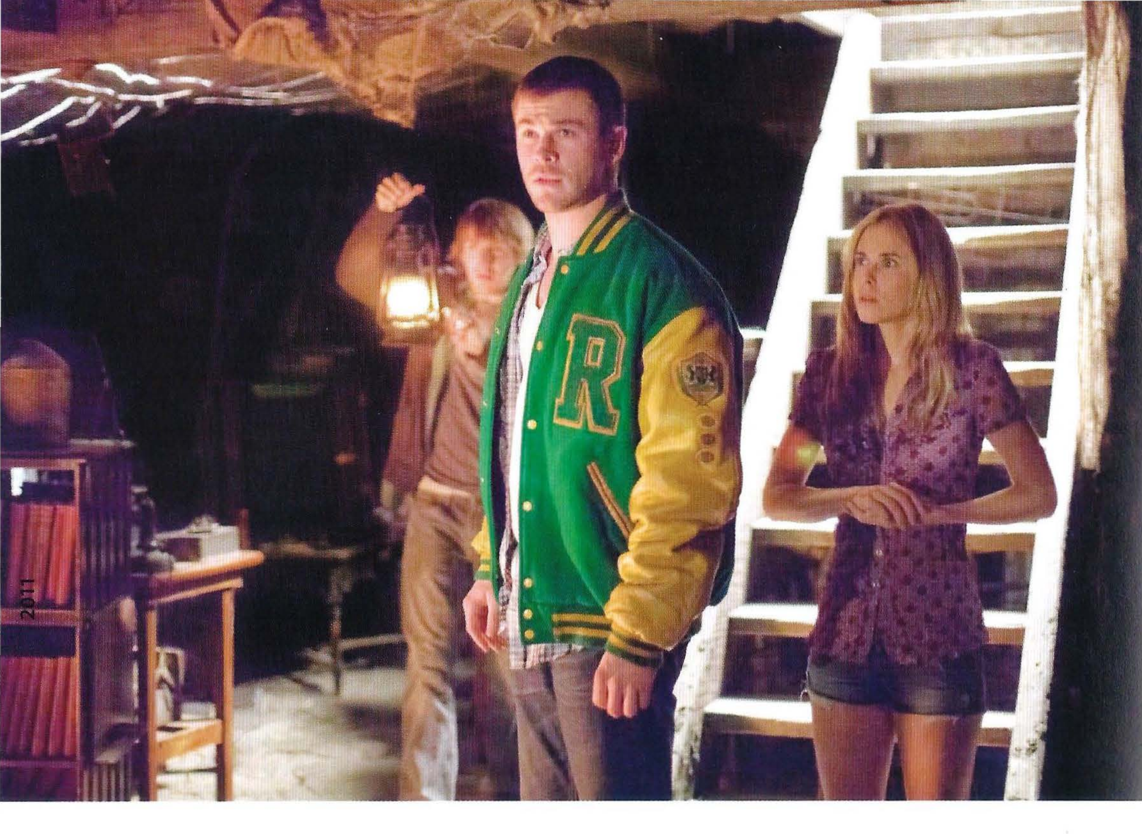
«Con rara sutileza y capacidad de transformación... Asghar Farhadi nos introduce en el corazón emocional de la moderna Irán.»

Peter Travers, *Rolling Stone*, 2011

i

Esta cinta fue la primera en ganar tres Osos del Festival Internacional de Cine de Berlín.





2011

La cabaña en el bosque Drew Goddard, 2011
Cabin in the Woods

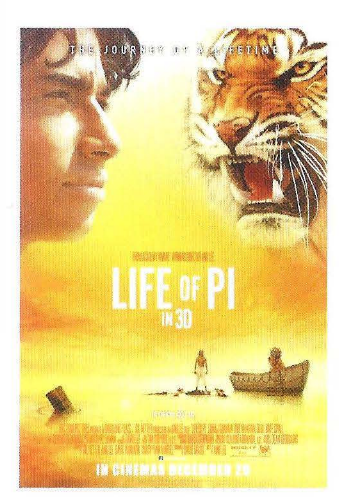
EE.UU. (Lionsgate, Mutant Enemy), 95 min, color
Producción Joss Whedon
Guión Joss Whedon y Drew Goddard
Fotografía Peter Deming
Música David Julyan
Intérpretes Kristen Connolly, Chris Hemsworth, Anna Hutchison, Fran Kranz, Jesse Williams, Richard Jenkins, Bradley Whitford, Brian White

La cabaña en el bosque, dirigida por Drew Goddard, es una cinta de terror diabólicamente inteligente, con un desarrollo argumental inesperado que se ha convertido en una de las grandes sorpresas del cine más reciente. El inicio es predecible, con un grupo de atractivos estudiantes reunidos en un apartado retiro rural. Mientras, en una localización sin revelar, dos directivos situados frente a un panel de pantallas de televisión parecen entretenerse en tareas de vigilancia. Su conexión con el grupo de adolescentes no se revela de inmediato, pero cuando la fiesta en la cabaña se convierte en un baño de sangre, la película atrapa con su impactante despliegue de revelaciones.

Dirigida con implacable eficiencia por Goddard, autor de la película casera *Monstruoso* (2008), *La cabaña en el bosque* fue producida por el creador de *Buffy la cazavampiros* y *Los vengadores* (2012), Joss Whedon, quien también es coautor del guión. Como *Buffy*, es a la vez un pastiche de tópicos terroríficos, y un filme de terror por derecho propio. Con su sangrienta exploración de la idea del sacrificio, la cinta plantea cuestiones peliagudas sobre la necesidad de la violencia y el miedo en la pantalla para entretener a la audiencia. Pero la irónica referencia a otras películas de terror en términos absolutamente viscerales convierte *La cabaña en el bosque* en un inteligente experimento sobre el género. **EL**

i

Los primeros fotogramas fueron concebidos para que el espectador creyera que se había equivocado de película.



EE.UU (Fox, Haishang Films) **Producción** Ang Lee, Gil Netter, David Womark **Guión** David Magee **Fotografía** Claudio Miranda **Música** Mychael Danna **Intérpretes** Suraj Sharma, Irrfan Khan, Adil Hussain, Rafe Spall, Tabu, Gerard Depardieu **Oscar** Ang Lee (director), Claudio Miranda (fotografía), Mychael Danna (banda sonora), Bill Westenhofer, Guillaume Rocheron, Erik De Boer, Donald Elliott (efectos visuales) **Nominaciones al Oscar** Ang Lee, Gil Netter, David Womack (mejor película), David Magee (guión), Tim Squyres (montaje), Bombay Jayashri, Mychael Danna (canción), Anna Pinnock, David Gropman (producción), Eugene Gearty, Philip Stockton (sonido), Ron Bartlett, Doug Hemphill, Drew Kunin (mezcla de sonido)

«La duda es útil, porque mantiene viva la fe. Después de todo, no puedes conocer su solidez hasta que no la pones a prueba.»

Pi Patel adulto (Irrfan Khan)

i

La vida de Pi fue la segunda cinta por la que Ang Lee obtuvo el Oscar al mejor director sin ganar a la vez el de mejor película.

La vida de Pi Ang Lee, 2012

Life of Pi

Desde su publicación en el año 2001, cineastas como Alfonso Cuarón, M. Night Shyamalan y Jean-Pierre Jeunet han intentado llevar la oscarizada fábula de Yann Martel *La vida de Pi* a la gran pantalla. Finalmente, sería el taiwanoamericano Ang Lee quien, haciendo un uso intensivo de la imagen generada por ordenador, lo conseguiría.

La historia es narrada a base de flash-backs por un adulto, Piscine (encarnado por Irrfan Khan) —conocido como «Pi»—, quien la relata a un aspirante a escritor (Rafe Spall) asegurándole que es una narración que la hará «creer en Dios».

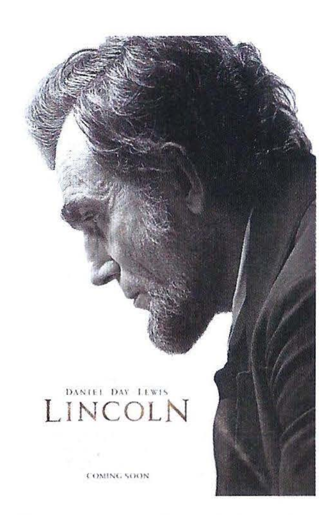
La película se inicia en la India, con un Pi (interpretado como niño por Ayush Tandon) que crece en el zoo de la familia y se siente atraído por los misterios de la fe. Los trastornos políticos y económicos obligan a la familia a abandonar la India y dirigirse a Canadá. Durante el viaje, el barco en el que también transportan a sus animales se hunde en medio de una tormenta. A Pi (ya adolescente, encarnado por Suraj Sharma), el único ser humano superviviente, se le unen en la balsa una cebra, una hiena, un orangután y un tigre llamado Richard Parker. Bien pronto solo quedarán Pi y Richard Parker en mitad del océano Pacífico, pero consiguen sobrevivir de forma precaria. Su viaje de vuelta a la civilización resulta sobrecogedor.

Lee trabaja con una increíble versatilidad, empleando las maravillas de la tecnología digital para componer las viñetas que ilustran el desesperado viaje de Pi y Richard Parker. Pocas películas consiguen sumergir al espectador en escenas de una fotografía tan pictórica y sorprendente, que incluyen una luminosa ballena y un banco de peces voladores. El compañero de Pi es una creación magistral: un tigre de 180 kilos tan real como el propio Pi.

Dónde está el límite entre lo real y lo irreal, la disparidad entre los acontecimientos y el modo en que los recordamos, o aquello en que el espectador está dispuesto a creer, constituyen los temas de esta historia rodada por Lee.

No convertirá a muchos, pero *La vida de Pi* ilustra la idea de Martel de que la fe está en el fondo de cada uno. **SW**





2012

EE.UU. (Dreamworks SKG, 20th Century Fox, Reliance Entertainment), 150 min **Producción** Kathlreen Kennedy, Steven Spielberg **Guión** Tony Kushner, basado en el libro de Doris Kearns Goodwin **Fotografía** Janusz Kaminski **Música** John Williams **Intérpretes** Daniel Day-Lewis, Sally Field, Tommy Lee Jones, David Strathairn, Joseph Gordon-Levitt, James Spader, Hal Holbrook, John Hawkes, Jackie Earle Haley, Bruce McGill, Tim Blake Nelson, Lee Pace, Michael Stuhlbarg, Walton Goggins, David Oyelowo, Lukas Haas **Oscar** Daniel Day-Lewis (actor), Jim Erickson, Rick Carter (diseño de producción) **Nominaciones al Oscar** Kathleen Kennedy, Steven Spielberg (mejor película), Steven Spielberg (director), Tony Kushner (guión), Sally Filed (actriz de reparto), Tommy Lee Jones (actor de reparto), Janusz Kaminski (fotografía), John Williams (banda sonora), Michael Kahn (montaje), Joanna Johnston (vestuario), Andy Nelson, Gary Rydstrom, Ron Judkins (sonido)

«Nadie es más amado por el pueblo que tú. No desperdicies ese poder.»

Mary Todd Lincoln (Sally Field)

i

Spielberg lució traje y corbata durante todos los días de rodaje, para entonar con los actores.

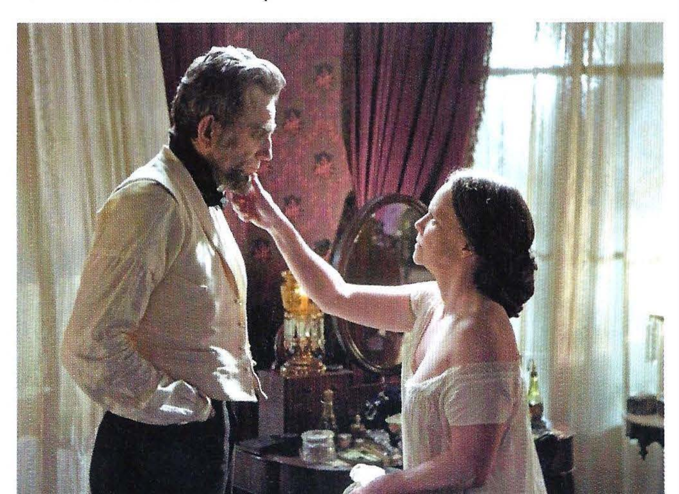
Lincoln Steven Spielberg, 2012

El Washington de *Lincoln*, de Steven Spielberg, es un mundo de colisiones, compromisos y egoísmo. La lucha política es brutal, con la cámara baja del Congreso comparable a una arena en que los gladiadores forjan leyendas y la vacilación puede destruir una carrera. No hay que mirar muy lejos para encontrar paralelismos con la América contemporánea.

El guión de Tony Kushner, basado en el impresionante *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*, no es tanto un biopic como un testimonio de las maquinaciones que condujeron a la aprobación de la Decimotercera Enmienda, la cual abolió la esclavitud. Su tono recuerda a un thriller densamente tejido en el que la legislación se ve sometida a un precario viaje a través de una Cámara de Representantes totalmente dominada por la ideología y las facciones.

Daniel Day-Lewis sorprende en su papel de decimosexto presidente de Estados Unidos. Como Oskar Schindler en el drama de Spielberg de 1993 sobre el Holocausto, lo vemos primero por detrás, oyendo su voz antes de ver su rostro. Cuando llega el primer plano, no hay rastro de Day-Lewis. Lincoln es tanto un hombre del pueblo como un polemista de talento. Como hombre de estado, no es inmune a la decepción del juego político de Washington. Se le muestra contratando los servicios de los lobistas (una trinidad muy poco santa formada por John Hawkes, Tim Blake Nelson y James Spader), y especula con las vidas de los soldados cuando tantea estratégicamente acordar la paz con el enemigo, cuya llegada a Washington retrasa para dar tiempo a la aprobación de la citada enmienda. El impacto de su mandato y el peaje pagado por la cruenta guerra civil norteamericana se reflejan en su rostro y en su ánimo, pero cuando se enfrenta a la oposición, la pasión y el fuego vuelven a la palestra.

Lincoln es la tercera película de Spielberg que se ocupa del racismo en América tras *El color púrpura* (1985) y *Amistad* (1997). También es la mejor. Con la ayuda del magnífico guión de Kushner y de la soberbia interpretación de Day-Lewis, junto con un elenco de lujo que incluye a Sally Field, Tommy Lee Jones y David Strathairn, el drama de Spielberg es un recordatorio de por qué Lincoln sigue siendo la figura más reverenciada de la historia política estadounidense. **IHS**



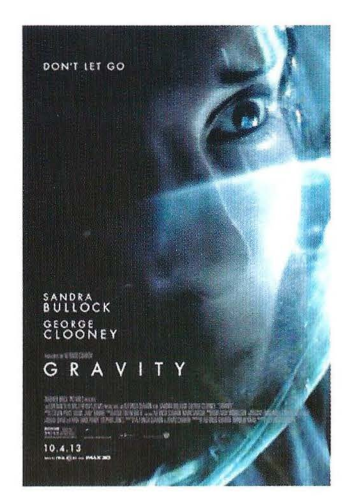


La bicicleta verde Haifaa Al-Mansour, 2012
Wadjda

Arabia Saudí/Alemania (Razor Film Produktion, Highlook Communications Group, Rotana Film Production) 98 min, color
Producción Gerhard Meixner, Roman Paul
Guión Haifaa Al-Mansour
Fotografía Lutz Reitemeier
Música Max Richter
Intérpretes Waad Mohammed, Reem Abdullah, Abdullahraman Al Gohani, Ahd, Sultan Al Assaf, Alanoud Sajini, Rafa Al SaneaDana Abdullilah, Rehab Ahmed
Festival de Cine de Venecia Haifaa Al-Mansour (Premio CinemAvvenire, Premio C.I.C.A.E., Premio Interfilm)

Celebrada con gran pompa como la «primera» película de una mujer cineasta saudí, *La bicicleta verde* es el relato engañosamente sencillo de una chica que quiere una bicicleta. Pero esto es la Arabia Saudí actual, y las chicas no suelen conseguir lo que quieren, empezando por el permiso de conducir, y tampoco una bicicleta.

El debut de Haifaa Al-Mansour es un éxito considerable en una sociedad que no permite el voto de las mujeres y prohíbe las salas de cine. Es una historia en apariencia sencilla que decide no abordar de frente la política ni los derechos humanos, pero que, mediante un enfoque sutil y a menudo entrañable, se posiciona claramente. La película se basa en Wadjda, su protagonista, una niña de diez años susceptible y sin pelos en la lengua que, al ver lo que los chicos del barrio pueden hacer y ella no, estimula su afán por conseguir lo que más desea: una bicicleta verde. En el camino descubrimos a una familia desgarrada por un padre doblegado a las presiones de tomar a una segunda esposa y nos deleitamos con la subversión última de Wadjda, cuando decide conseguir el dinero que necesita derrocando a sus rivales en un concurso escolar de recitación del Corán. Divertida y lúcida, *La bicicleta verde* abre una ventana a un mundo donde la realidad de la vida para una joven es dura, pero donde la personalidad del individuo puede triunfar. **BH**



Reino Unido / EE.UU. (Warner Bros., Heyday Films, Esperanto Filmoj) 91 min, color
Producción David Heyman, Alfonso Cuarón
Guión Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón
Fotografía Emmanuel Lubezki
Música Steven Price
Intérpretes Sandra Bullock, George Clooney, Phaldut Sharma, Ed Harris, Orto Ignatiussen
Oscar Emmanuel Lubezki (fotografía), Alfonso Cuarón (director), Alfonso Cuarón, Mark Sanger (montaje), Steven Price (banda sonora), Glenn Freemantle (sonido), Skip Lievsay, Niv Adiri, Christopher Benstead, Chris Munro (efectos sonoros), Timothy Webber, Chris Lawrence, David Shirk, Neil Corbould (efectos visuales)
Nominaciones al Oscar Alfonso Cuarón, David Heyman (película), Sandra Bullock (actriz principal), Andy Nicholson, Rosie Goodwin, Joanne Woollard (dirección artística)

Gravity Alfonso Cuarón, 2013

Gravity, un raro éxito comercial aclamado prácticamente en todo el mundo, pone en órbita un relato a lo Robinson Crusoe gracias a la tecnología 3D más vanguardista. Sandra Bullock es la doctora Ryan Stone, cuya misión en un transbordador espacial se trunca cuando los restos de un satélite ruso destruido desatan una reacción en cadena y arrojan una lluvia de basura contra ella a la velocidad de un proyectil.

Si esta película de catástrofes en 3D funciona no es a pesar de la inteligencia de Alfonso Cuarón como cineasta, sino gracias a ella. Con el mismo estilo de otras películas previas —*Y tu mamá también* (2001) e *Hijos de los hombres* (2006)—, como evidencia la larga escena inicial de la lanzadera en órbita que se va acercando en la pantalla, Cuarón nos envuelve en el espectáculo del espacio antes de desatar el *tsunami* metálico que lo destruye todo a su paso. Durante el pionero rodaje en el que Bullock pasa la mayor parte del tiempo encerrada en una «caja de luz» que permitió al equipo de efectos visuales y especiales captar la ingravidez de los vuelos espaciales, Cuarón elude el rápido montaje clásico de las películas de acción.

El guión de la película es un poco insustancial, pero el encantador comandante George Clooney y la científica Sandra Bullock lo compensan con creces. Aunque no lo borda como Ripley —el personaje que Sigourney Weaver encarnó en *Alien*—, Sandra Bullock insufla suficiente humanidad a su personaje y convierte a Stone en una de las pocas heroínas convincentes de la ciencia ficción. La actriz destaca en los momentos más tranquilos de la película, en particular una escena reveladora que insinúa el auténtico motivo que podría haber llevado a la protagonista a decidirse a viajar al espacio.

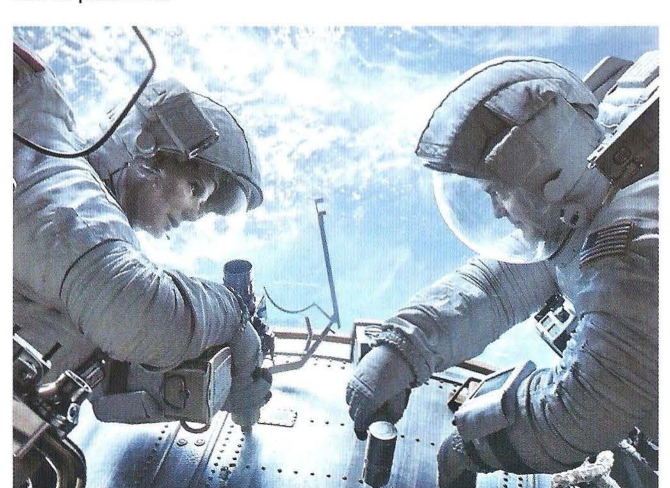
En una conversación posterior, Stone consigue establecer contacto con alguien en la Tierra. Mientras habla con un hombre desconocido, los lloros de un bebé y los ladridos de un perro le suben la moral. En el cortometraje de Jonás Cuarón, *Aningaaq* (2013), el cineasta nos sitúa al otro lado de la línea, en Groenlandia, donde un pescador inuita se enfrenta a su propio y posible grave dilema. Es una conmovedora y elegíaca pieza complementaria a la película más ambiciosa que escribió con su padre. **IHS**

«La mitad de Norteamérica perdió su conexión con Facebook.»

Matt Kowalski (George Clooney)

i

La voz en *off* del controlador de la base es Ed Harris, que ya actuó como el director técnico de la misión del *Apollo 13* (1995).





Italia/Francia (Indigo Film, Medusa Film, Babe Film) 142 min, color
Producción Francesca Cima, Nicola Giulliano
Guión Paolo Sorrentino
Fotografía Luca Bigazzi
Música Lele Marchitelli
Intérpretes Toni Servillo, Carlo Verdone, Sabrina Ferilli, Carlo Bruccirosso, Galatea Ranzi, Giovanna Vignola
Oscar Italia (película de habla no inglesa)
Festival de Cine de Cannes Paolo Sorrentino (nominación a la Palma de Oro)

«Un brillante coup de cinéma *que te acelera el corazón, hace flotar tu mente y rugir tu alma.»*

Robbie Collin, *The Telegraph*, 2014

Sorrentino pensó en llamar a la película *L'Apparato Umano*, como el título de la novela ficticia de Jep.

La gran belleza Paolo Sorrentino, 2013

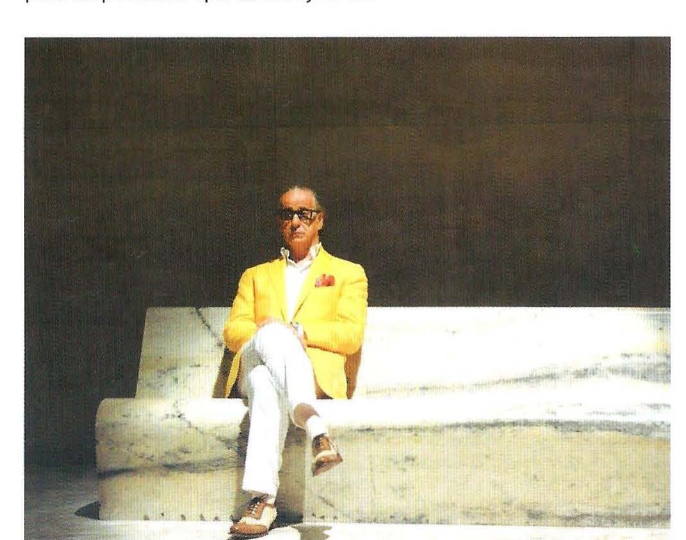
La grande bellezza

Después de su irregular incursión estadounidense con *Un lugar donde quedarse* en 2011, Paolo Sorrentino ha vuelto a Italia para seguir diseccionando a la clase privilegiada de su país. Si bien *Il Divo* (2008) presentaba con una mirada mordaz la corrupción entre los mandos políticos de Italia, encarnada en la figura de Guilio Andreotti, *La gran belleza* arroja luz sobre la élite cultural de Roma.

En su juventud, Jep Gambardella escribió una alabadísima novela, y le aguardaba una brillante carrera literaria. En lugar de perseguirla, decide formar parte de lo más granado de la aristocracia romana, y resucita cada noche para salir de juerga hasta el alba. Ahora, mientras celebra su sexagésimo quinto cumpleaños, rememora su vida y pondera su valía.

Ya desde el curioso preludio, cuando un turista japonés muere en uno de los muchos emplazamientos religiosos de la ciudad, Roma es la esencia de la película de Sorrentino. La cámara merodea por jardines, planea sobre esculturas y se embelesa en el horizonte urbano, sobre todo con las vistas al Coliseo desde la magnífica casa de Jep, en claro contraste con los personajes morbosos y grotescos que pueblan las interminables fiestas. Sus bailes, en particular «el trenecito», son rituales patéticos; un intento desesperado de huir del paso del tiempo y la proximidad de la muerte. Es esta la generación de Berlusconi, una pandilla lamentable de engañados e inútiles.

La extasiante dirección de Sorrentino es igualada por la asombrosa actuación de Toni Servillo, el protagonista de cuatro de las seis películas del director. Sorrentino decide hacerse eco de los temas de *La Dolce Vita* (1960) de Fellini, y Servillo es su Marcello Mastroianni perfecto. Servillo, de los mejores actores del cine actual, da vida a Jep con un equilibrio de ingenio, cinismo y hastío y un estilo de vida que sabe despreciable, pero que sin embargo consiente. Presenciar el viaje por este mundo es como ver un accidente de coche; sabemos que no está bien, pero no podemos apartar los ojos. **IHS**





La vida de Adèle Abdellatif Kechiche, 2013

La vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2

Francia/Bélgica/España (Quat'sous Films, Wild Bunch, France 2 Cinéma) 179 min, color **Producción** Brahim Chioua, Abdellatif Kechiche, Vincent Maraval **Guión** Abdellatif Kechiche, Ghalia Kechiche **Fotografía** Sofian El Fani **Intérpretes** Léa Seydoux, Adele Exarchopoulos, Salim Kechiouche, Catherine Salée, Auélien Recoing, Benjamin Siksou, Mona Walravens, Alma Jodorowsky, Jérémie Laheurte, Anna Loiret, Benoît Pilot, Sandor Funtek **Festival de Cine de Cannes** Abdellatif Kechiche (premio FIPRESCI), Abdellatif Kechiche, Adèle Exarchopoulos, Léa Seydoux (Palma de Oro)

La película que en apariencia salió de la nada para ganar la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes en 2013, dejó una estela de asombrosas críticas a su paso, rompiendo múltiples tabúes, y se desintegró rápidamente en un circo de peleas «dijo él/dijo ella» entre su obstinado director y una de sus actrices en el estreno. Con una gráfica escena sexual lésbica que dio mucho que hablar, la película se repartió la Palma de Oro entre su director Abdellatif Kechiche y las dos protagonistas, algo sin precedentes.

Centrarse en las escenas de sexo, como gustaron de hacer algunos periodistas, es traicionar la extraordinaria fuerza de un escritor/director que entiende la naturaleza del drama y conoce el tiempo justo para mostrar una escena o cortarla. La película trata sencillamente del amor —y el sexo solo constituye una de sus partes—, el trauma de crecer y las sutilezas de las clases sociales. Una muestra perfecta de esto último es la escena en la que las familias de las dos chicas están almorzando: la de Adèle se reúne en torno a la televisión, sorbiendo ruidosamente unos sencillos espaguetis; la de Emma saborea sofisticados frutos del mar, aderezados con ostras y una fascinante conversación burguesa. Pero, por encima de todo, el filme es un estudio de la complejidad de la obsesión romántica y sexual; complicada, a veces turbia y casi siempre inevitablemente condenada al fracaso. Kechiche confía en mantener la mirada del espectador durante las escenas de sexo, las escenas de ruptura y todos los momentos en apariencia insignificantes entre ellas. El resultado es una película cautivadora que exige y gratifica nuestra atención. **BH**

i

En origen, la película iba a rodarse en dos meses, pero al final costó casi cinco y medio.

12 años de esclavitud Steve McQueen, 2013

12 Years a Slave

EE.UU./Reino Unido (Regency Enterprises, River Road Entertainment, Plan B Entertainment) 134 min, color **Producción** Brad Pitt, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Steve McQueen, Anthony Katagas **Guión** John Ridley **Fotografía** Sean Bobbitt **Música** Hans Zimmer **Intérpretes** Chiwetel Ejiofor, Michael Fassbender, Lupita Nyong'o, Dwight Henry, Scoot McNairy, Paul Giamatti, Sarah Paulson, Paul Dano, Benedict Cumberbatch, Brad Pitt, Adepero Oduye, Michael Kenneth Williams, Kelsey Acott, Quvenzhané Wallis **Oscar** Brad Pitt, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Steve McQueen, Anthony Katagas (película), Lupita Nyong'o (actriz de reparto), John Ridley (guión adaptado) **Nominaciones al Oscar** Steve McQueen (director), Chiwetel Ejiofor (actor), Michael Fassbender (actor de reparto), Patricia Norris (vestuario), Joe Walker (montaje), Adam Stockhausen, Alice Baker (diseño de producción)

«Está armada con bastante perfección desde el punto de vista de una narrativa pura.»

Mark Kermode, *The Observer*, 2014

i

12 años de esclavitud es la primera obra de un director negro que gana un Oscar a la Mejor Película.

Corre el año 1841. Solomon Northup es un hombre negro libre que trabaja de violinista y vive en el norte del estado de Nueva York con su mujer y sus hijos. Tentado por la oportunidad de unos días de trabajo en Washington, se desplaza a esta ciudad, donde sus supuestos patrones lo drogan y secuestran. Al despertar, está vestido con andrajos y encadenado, y es golpeado cuando protesta. Rebautizado como Platt, es trasladado a los estados sureños y vendido como esclavo.

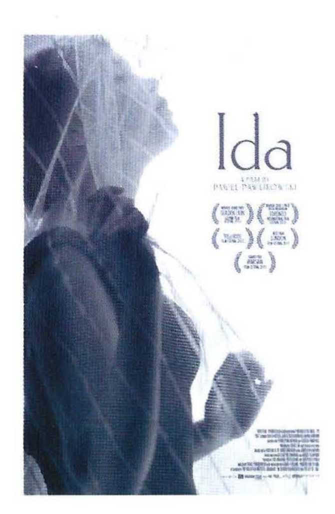
Basada en las memorias de Northup, la película de Steve McQueen es considerada por muchos como la versión más provocadora del cine convencional estadounidense sobre la esclavitud. La película, que relata las experiencias de Solomon con sus distintos amos y sus desesperados intentos por regresar con su familia, nunca sucumbe a la emoción facilona ni explota la brutalidad de su existencia. Su poder estriba en la degradación paulatina del día a día, en afilado contraste con el mundo del que proviene Solomon. En un flashback, mientras Solomon y su esposa están comprando ropa, un esclavo entra en la tienda y presencia incrédulo cómo Solomon se prueba trajes.

Pese a las impactantes escenas de violencia, Steve McQueen ha creado una hermosa película: los árboles se inclinan bajo el peso del musgo español, el alba tiñe las aguas tranquilas de los ríos y el paisaje sureño en conjunto evoca un frondoso Edén. Las palizas y los latigazos se suceden en este idílico trasfondo. En una perturbadora escena donde Solomon es linchado, la extensión de la soga apenas permite que sus pies rocen el suelo. Y mientras se asfixia, hay niños jugando a su alrededor.

Sin embargo, durante su suplicio, Solomon se aferra a su humanidad, el rostro tenso por la desesperación y los ojos, hondos pozos de tristeza. Gracias al mérito de Steve McQueen y del protagonista Chiwetel Ejiofor, Solomon es un personaje redondo y no el mero conducto de nuestra compasión y horror.

Al centrarse en la historia de un hombre, McQueen ha formulado un desafío para las futuras representaciones de este período histórico. **SW**





Polonia/Dinamarca/Francia/GB (Opus Film, Phoenix Film, Portobello Pictures), 82min, b/n
Idioma polaco
Producción Eric Abraham, Piotr Dzieciol, Ewa Puszczynska
Guión Pawel Pawlikowski, Rebecca Lenkiewicz
Fotografía Lukasz Zal, Ryszard Lenczewski
Música Kristian Selin, Eidnes Andersen
Intérpretes Agata Kulesza, Agata Trzebuchowska, Dawid Ogrodnik, Jerzy Trela, Adam Szyszkowski, Joanna Kulig
Oscar Polonia (mejor película de habla no inglesa)
Nominaciones al Oscar Lukasz Zal, Ryszard Lenczewski (fotografía)

«Esta compacta obra maestra se define por su cortante finalidad: el ajuste de cuentas.»

David Denby,
***The New Yorker*, 2014**

Agata Trzebuchowska no poseía experiencia previa en el cine. Fue descubierta en un café por un amigo de Pawlikowski.

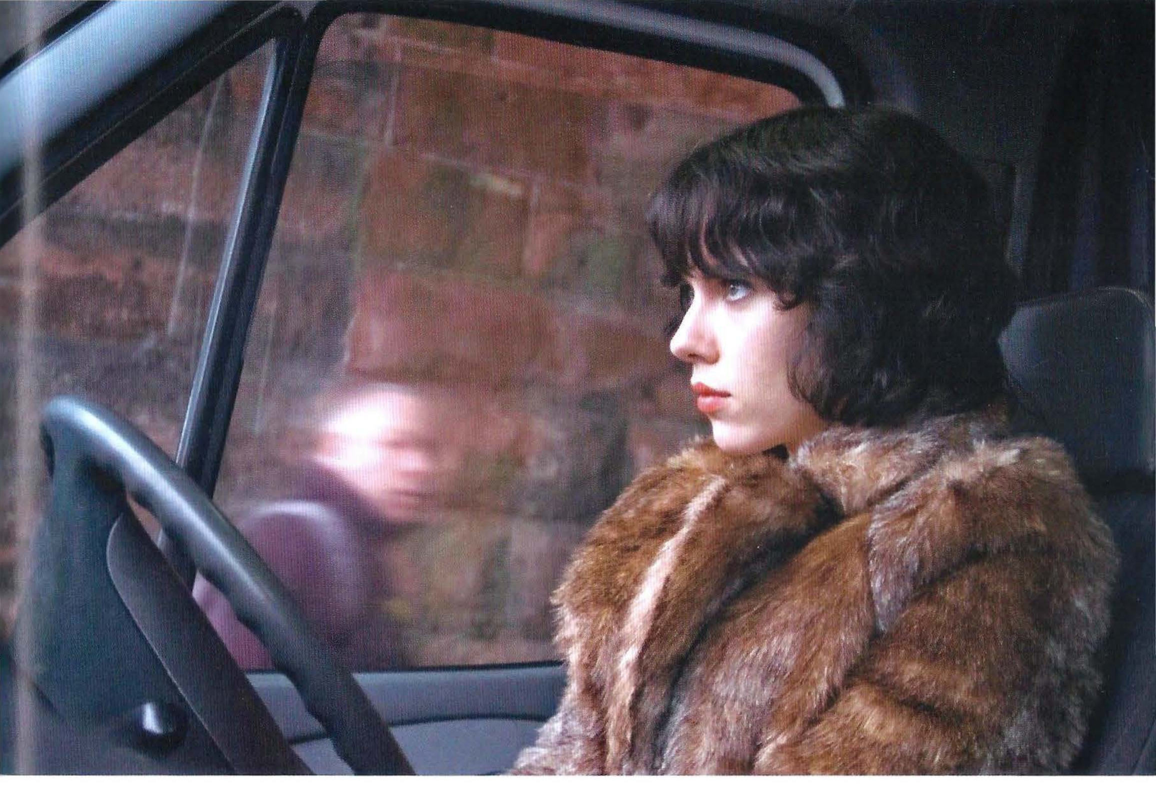
Ida Pawel Pawlikowski, 2013

Hasta esta cinta, quinta de sus producciones, el director polaco afincado en el Reino Unido no había dirigido ningún filme narrativo en su país de origen ni en su idioma nativo. Pero la espera ha valido la pena. Rodado en una monocromía fría y austera, la acción de *Ida* se sitúa en la Polonia de 1962, y bien podría haberse filmado allí en la atmósfera represiva y austera de aquellos años. Por sus silenciosos confines desfilan todos los hitos históricos de la historia polaca reciente: el catolicismo y el comunismo, la ocupación nazi y el destino de los judíos polacos. Casi nada queda formulado de forma explícita; es más bien una cinta de silencios expresivos y miradas furtivas, y gran parte de sus alusiones son oblicuas.

Anna (Agata Trzebuchowska), una huérfana criada en un convento, está a punto de profesar sus votos de monja. La madre superiora le sugiere que primero debería visitar a su único familiar vivo, su tía Wanda (Agata Kulesza), a la que no conoce. Wanda, una integrante de la burocracia del Partido resentida y desengañada, antigua represora con una terrible fama de implacable, le desvela que su auténtico nombre es en realidad Ida, y que es judía. Juntas, ambas mujeres se proponen descubrir qué ha sido de los padres de Ida. Una búsqueda que se sumerge profundamente en los complejos de culpa de una Polonia en guerra.

El idealismo que rezuma Anna hubiera puesto fácil a Pawlikowski establecer una dicotomía simple: el falso dios del comunismo enfrentado a la auténtica fe de la Iglesia. Pero no había nada tan reconfortante en la mente del director. Guiando al espectador por paisajes sin forma y fríos hoteles de cemento, por laberintos de maleza y granjas donde la pobreza es el germen de la desconfianza, *Ida* plantea preguntas y suscita incertidumbres, aunque no hay respuestas. El único respiro ante la omnipresente desolación es la presencia del jazz interpretado por un joven saxofonista al que la mujer conoce en la carretera. En la Polonia de la década de 1960, el jazz simbolizaba la libertad... y sigue haciéndolo. **PK**





Bajo la piel Jonathan Glazer, 2013
Under the skin

GB (Nick Wechsler Productions, JW Films, Scottish Screen, UK Film Council), 108min, color
Idioma Inglés
Producción Nick Wechsler, James Wilson
Guión Jonathan Glazer, Walter Campbell
Fotografía Daniel Landin
Música Mica Levi
Intérpretes Scarlett Johansson, Jeremy McWilliams, Dougie McConnell, Adam Pearson

Jonathan Glazer da un nuevo significado a la novela de Michael Faber que relata la historia de una femme fatale extraterrestre al acecho de hombres confiados, lo que le permite reimaginar a nuestra especie y a nuestro mundo a través de los ojos de una criatura cuya alienación es evidente.

Casi todo lo que aparece en el libro de Faber es rechazado, desde el nombre de la protagonista hasta la razón por la que atraviesa Escocia recolectando personas para alimentar a su planeta. Ante la claridad narrativa prioriza un ritmo y una textura que nos sumerge en una hipnótica mezcla visual cambiante y sinuosa y en unos paisajes sonoros discordantes. La partitura de Mica Levi y el sonido de Johnnie Burn son excelentes, fundidos en una estética lo-fi que hace deambular a la protagonista, Scarlett Johansson, entre localizaciones cotidianas, filmando a escondidas su interacción con lugareños confiados. El resultado, a medio camino entre el horror surrealista de Lynch y el realismo vérité de Loach, es singularmente desconcertante. Johansson, una alien prácticamente muda cuyos ojos evalúan desapasionadamente la extraña indumentaria de sus víctimas, es una maravilla. El filme, alusivo y elusivo, penetra en la piel y en la conciencia. Verlo es tener un encuentro en la tercera fase con una visionaria obra maestra, única en su género. **LS**

i
Glazer tardó 10 años en llevar la historia a la gran pantalla, y en un momento dado se incorporó Brad Pitt al proyecto.



Leviatán Andrey Zvyagintsev, 2014

Leviathan

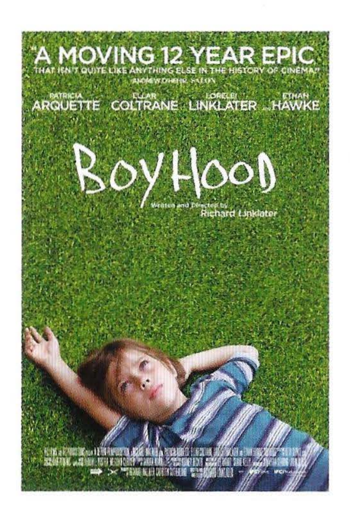
Rusia (Non-Stop Productions), 142min, color
Idioma ruso
Producción Sergey Melkumov, Andrey Zvyagintsev
Guión Oleg Negin, Andrey Zvyagintsev
Fotografía Mikhail Krichman
Música Philip Glass
Intérpretes Aleksey Serebryakov, Elena Lyadova, Roman Madyanov **Nominaciones al Oscar** Rusia (mejor película de habla no inglesa)
Festival de Cannes Andrey Zvyagintsev, Oleg Negin (guión), Andrey Zvyagintsev (nominación a la Palma de Oro)

En los créditos de inicio de Leviatán se lee que el filme fue rodado «con la ayuda del Ministerio de Cultura ruso». Resulta difícil de imaginar a cualquier miembro gubernamental aprobando la cinta, puesto que este drama satírico de Andrey Zviagintsev es un corrosivo ataque a la élite política de Rusia. Como una variación de las penalidades de Job, el título del filme alude a la Biblia y al tratado del mismo nombre escrito en 1651 por el filósofo Thomas Hobbes. Kolya (Aleksey Serebryakov), un hombre cualquiera amante de la ley, se ve expulsado del hogar familiar porque el alcalde —un avaricioso burócrata—, quiere explotar su solar junto a un hombre de negocios local. El juzgado rechaza los alegaciones de Kolya, y un amigo suyo, abogado, se ve amenazado violentamente por tratar de interceder en el pleito. El clérigo local sirve de escasa ayuda, ya que ha sido generosamente sobornado.

Kolya y sus amigos acaban enterándose de todo. En una de las escenas van a practicar su puntería disparando sobre unas imágenes de antiguos líderes rusos. Alguien sugiere que deberían buscarse unas dianas más actuales, pero nadie se atreve a pronunciar el nombre del político implicado. El pleito de Kolya puede parecer trágico, pero *Leviatán* es a menudo una cinta divertida, aunque sombría. Zviagintsev va pelando las capas de la cebolla de la corrupción, que penetra en todos los ámbitos de la sociedad. **IHS**

i

La cinta se inspiró en la historia de Marvin Heemeyeer, quien se volvió loco y decidió hacer justicia con su excavadora en 2004.



EE.UU. (IFC Productions, Detour Films), 165min, color **Idioma** Inglés **Producción** Richard Linklater, Cathleen Sutherland, Jonathan Sehring, John Sloss **Guión** Richard Linklater **Fotografía** Shane Kelly, Lee Daniel **Intérpretes** Patricia Arquette, Ellar Coltrane, Lorelei Linklater, Ethan Hawke **Oscar** Patricia Arquette (actriz de reparto) **Nominaciones al Oscar** Richard Linklater, Cathleen Sutherland (película), Ethan Hawke (actor de reparto), Richard Linklater (director, guión original), Sandra Adair (montaje) **Festival de Cine de Berlín** Richard Linklater (director, nominación al Oso de Oro)

«La obra de toda una vida. Linklater nos muestra, quizá con una agudeza más conmovedora que la de cualquier otro director, cómo un niño se convierte en adulto.»

Robbie Collin,
***The Telegraph*, 2014**

i

En mitad del rodaje, Lorelei Linklater pidió que su personaje fuera asesinado, pero su padre se negó.

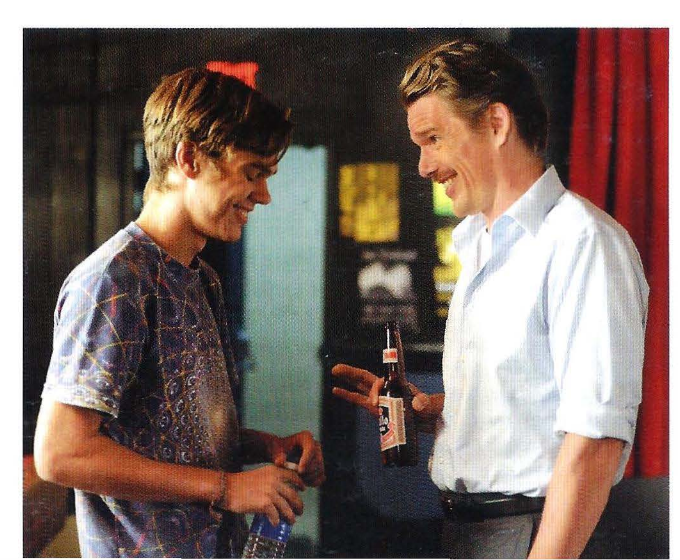
Boyhood (Momentos de una vida)

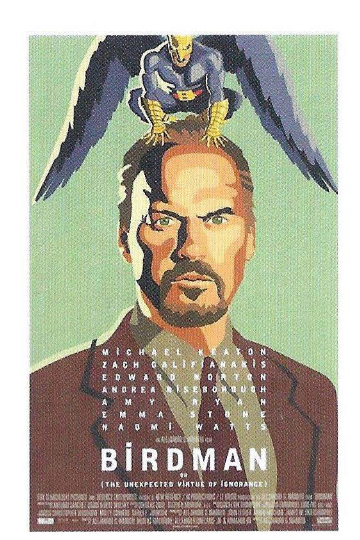
Richard Linklater, 2014

La inusual historia de esta producción ha permitido que *Boyhood*, de Richard Linklater, proporcione dos cintas en una: una obra de ficción a lo largo de doce años en la vida de un joven que crece en Texas, y un documental a la sombra que acompaña a su equivalente de ficción a cada paso. No podía ser de otro modo ante la singular decisión de Linklater: rodar la cinta durante el correspondiente período de tiempo real, y con el mismo reparto. Los actores maduran ante nuestros ojos, aunque es la evolución de Ellar Coltrane (que interpreta al niño, Mason) y de Lorelei Linklater (la hija del director, que encarna a la hermana de Mason), el aspecto más sobresaliente.

Como las cintas de Antoine Doinel de François Truffaut (que se inician con *Los 400 golpes* (1959) y finalizan con *El amor en fuga* (1979), y la serie *Up*, de Michael Apted, la intensidad de *Boyhood* es acumulativa. No obstante, el estudio longitudinal de Linklater es una lección de contención, brindándonos el progresivo florecimiento de la vida y experiencias de Mason en menos de tres horas. Las transiciones sin pausas ni preparaciones que introducen cada una de las fases de desarrollo suscitan en el espectador una reacción de reconocimiento diferido: ¡mira cómo ha crecido! Pero bajo todo ello surge un sentimiento de preocupación e incluso de suspense, sin duda espoleado por la conciencia de la profunda implicación del reparto, así como del paso del tiempo: ¿qué será de Mason/Ellar?

A medida que seguimos a Mason a través de los rituales cotidianos de un adolescente americano, empezamos a vislumbrar uno de los principales logros de Linklater: haber creado algo inequívocamente específico (una infancia en Texas a principios del siglo XXI) y a la vez universal. Y aunque la cinta es una loa a la paternidad (Ethan Hawke y Patricia Arquette son sinceros y sutiles en su papel de padres divorciados), el auténtico leitmotiv de *Boyhood* es el tiempo, que se despliega en un presente perpetuamente continuo. **MM**





EE.UU./Canadá (Fox Searchlight), 119min, color **Idioma** inglés **Productor** Alejandro González Iñárritu, John Lesher, Arnon Milchan, James W. Skotchdopole **Guión** Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Armando Bo **Fotografía** Emmanuel Lubezki **Intérpretes** Michael Keaton, Edward Norton, Emma Stone, Naomi Watts, Andrea Rieseborough, Zach Galifianakis, Amy Ryan **Oscar** Alejandro González Iñárritu, John Lesher, James W. Skotchdopole (mejor película) Alejandro González Iñárritu (director), Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Armando Bo (guión original), Emmanuel Lubezki (fotografía) **Nominaciones al Oscar** Michael Keaton (actor), Edward Norton (actor de reparto), Emma Stone (actriz de reparto), John Taylor, Frank A. Montaño, Thomas Varga (sonido) **Festival de Cine de Venecia** Alejandro González Iñárritu (Future Film Festival Digital Award, Leoncino d'Oro, Premio Agiscuola, Premio Nazareno Taddei, nominación al León de Oro)

«La popularidad es la prima puta del prestigio.»

Mike Shiner (Edward Norton)

i

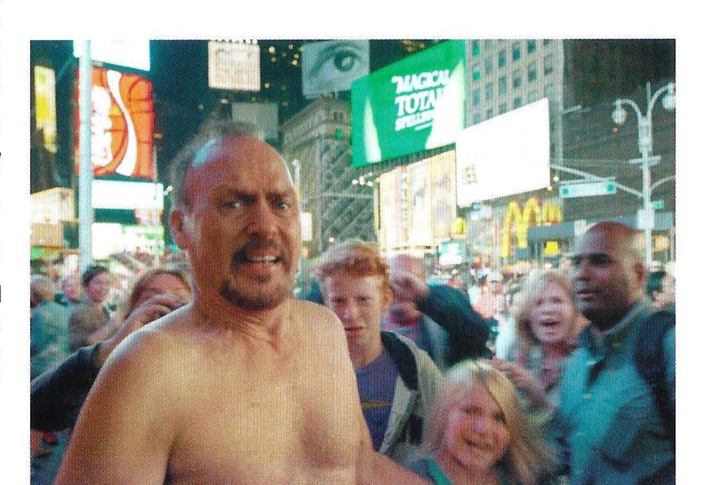
La alfombra del pasillo de bastidores tiene el mismo estampado que la del hotel de *El resplandor* (1980)

Birdman Alejandro González Iñárritu, 2014

Como en *La soga*, de Alfred Hitchcock (1948), *Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia*, de Alejandro González Iñárritu, nos hace creer que toda la cinta se desarrolla como un único plano secuencia. Los trucos digitales han suplantado al operario que se coloca tras la cámara mientras el rollo de película va corriendo, pero el efecto es el mismo, aunque en este caso no quedemos confinados entre las cuatro paredes de un salón. La cámara de Iñárritu se lanza en picado y vira bruscamente, primero en el teatro de Broadway donde el antiguo superhéroe de las pantallas Riggan Thompson se está preparando para su debut en la adaptación de la historia de Raymond Carver escrita, dirigida y protagonizada por él mismo, y más adelante siguiendo al protagonista por las calles. Por entonces ya queda bien claro que el personaje está al borde de la locura. A lo largo de la cinta conversa con su alter ego, Birdman, el héroe de los cómics convertido en personaje cinematográfico al que había interpretado dos veces en pantalla antes de abandonar el papel en 1992. Fue el mismo año en que Michael Keaton, que interpreta a Riggan, dejó de encarnar a Batman. Las conclusiones quedan en manos del espectador.

A Hollywood le gustan los regresos tanto como las propias películas. En ese sentido, la de Iñárritu mata dos pájaros de un tiro: ofrece una brillante sátira teatral y cinematográfica, y brinda a Michael Keaton su mejor papel desde que interpretó a Ray Nicolette en las adaptaciones de *Jackie Brown* (1997) y *Un romance muy peligroso* (1998), de Elmore Leonard. No es que Keaton haga nada que no hayamos visto antes. Su enervante energía es la que convirtió a su Bruce Wayne en un torbellino y a sus malos en personajes irresistibles. Pero, más que cualquier director con el que haya trabajado en la última década, Iñárritu sabe cómo canalizar esa energía en el retrato de un hombre atormentado por sus demonios, un actor de sobredimensionado ego asolado por su miedo al fracaso.

Con la potente partitura de percusión de Antonio Sanchez, *Birdman* es una comedia brillante y frenética que, a diferencia de los anteriores trabajos de Iñárritu, no parece tomarse a sí misma demasiado en serio. Ojalá Riggan hubiera hecho lo mismo. **IHS**





Whiplash Damien Chazelle, 2014

EE.UU. (Bold Films, Blumhouse Productions, Right of Way Films), 107min, color
Idioma inglés
Producción Jason Blum, Helen Estabrook, David Lancaster, Michael Litvak
Guión Damien Chazelle
Fotografía Sharone Meir
Música Justin Hurwitz
Intérpretes Miles Teller, J.K. Simmons, Paul Reiser, Melissa Benoist, Austin Stowell
Oscar J.K. Simmons (actor de reparto), Tom Cross (montaje), Craig Mann, Ben Wilkins, Thomas Curley (sonido)
Nominaciones al Oscar Jason Blum, Helen Estabrook, David Lancaster (mejor película), Damien Chazelle (guión adaptado)

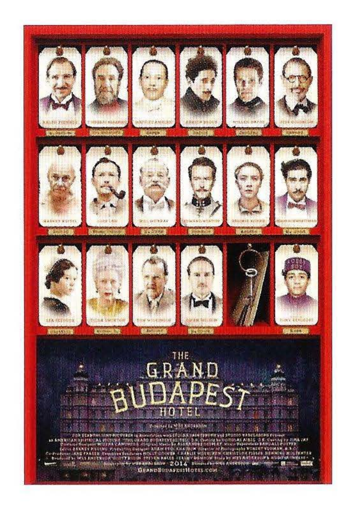
El derroche de sudor y sangre de los combates en *Whiplash* tienen lugar en una cotizada academia musical de Nueva York. La segunda cinta de Damien Chazelle genera la intensidad adrenalínica de los combates cuerpo a cuerpo y la tensión de un *thriller*.

El batería de jazz de diecinueve años Andrew Neimann (Miles Teller), se matricula en el mejor conservatorio del país con el sueño de emular al gran Buddy Rich, para lo cual intenta despertar el interés del prestigioso director Terence Fletcher (J. K. Simmons). Pero más que aceptarlo en su regazo, Fletcher se arroja sobre Andy como un ave de presa, lanzando sobre él una tormenta de insultos tan verbalmente creativos como mentalmente destructivos. Para Fletcher, el talento no se cultiva: se obtiene arrastrándose entre patadas y gritos.

Aunque Fletcher convence a Andrew de las bondades de su pervertido darwinismo, Chazelle no se deja arrastrar tan fácilmente, dejando al descubierto la arrogancia y los juegos de poder entre ambos hombres. La recompensa son dos extraordinarias interpretaciones. El sádico Fletcher, interpretado por Simmons, supone todo un triunfo en la carrera de un actor de perfil más refinado que se ve enfrentado por un Teller que toca él mismo el instrumento. Con su espectacular crescendo, *Whiplash* hace con la batería de jazz lo que *Toro salvaje* (1980) hizo con el mundo del boxeo: montar un espectáculo en el que la vanidad, la inseguridad y la obsesión masculinas se arrojan visceralmente al ring. **LS**

i

Ambos actores poseen formación musical: Simmons tiene una licenciatura, y Teller toca la batería desde los quince años.



EE.UU./Alemania (Fox Searchlight, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg), 100 min, color **Idioma** inglés **Producción** Wes Anderson, Scott Rudin, Steven Rales, Jeremy Dawson **Guión** Wes Anderson **Fotografía** Robert Yeoman **Música** Alexandre Desplat **Intérpretes** Ralph Fiennes, F. Murray Abraham, Mathieu Amalric, Adrien Brody, Willem Dafoe, Jeff Goldblum, Harvey Keitel, Jude Law, Bill Murray, Edward Norton, Saoirse Ronan, Jason Schwartzmann, Tilda Swinton, Tom Wilkinson, Owen Wilson, Toni Revolori **Oscar** Milena Canonero (vestuario) Frances Hannon, Mark Coulier (maquillaje y peluquería), Alexandre Desplat (partitura original), Adam Stockhausen, Anna Pinnock (diseño de producción) **Nominaciones al Oscar** Wes Anderson, Scott Rudin, Steven M. Rales, Jeremy Dawson (mejor película), Wes Anderson (director), Robert D. Yeoman (fotografía), Barney Pilling (montaje), Wes Anderson, Hugo Guinness (guión original) **Festival de Cine de Berlín** Wes Anderson (Gran Premio del Jurado, nominación al Oso de Oro)

«Sus capas son tan sofisticadas como las de una tarta Dobos, y casi igual de deliciosas.»

Justin Chang, *Variety*, 2014

i

El nombre de la ficticia República de Zubrowka se inspiró en el de la marca de vodka polaco, Zubrówka.

El Gran Hotel Budapest Wes Anderson, 2014

The Grand Budapest Hotel

Las almas gemelas de Ernst Lubitsch y Stefan Zweig sobrevuelan benévolamente *El Gran Hotel Budapest*, la visión barroca de Wes Anderson de una Europa central que probablemente nunca fue así, ni antes de la Primera, ni seguramente de la Segunda Guerra Mundial. Anderson siempre ha intentado diseñar universos alternativos, y esta es probablemente su obra más completa hasta la fecha. Es como una ubérrima tarta Sacher de fantástico detallismo, llena de azúcar y calorías.

La acción se centra en el lujoso hotel de montaña del mismo nombre que la película y en el genio que lo preside, el competente y efectivo conserje Monsieur Gustave (Ralph Fiennes). El hilo narrativo da un salto en el tiempo que abarca cuatro períodos cronológicos; el tono dramático es de comedia estilizada salpicada de melancolía; y la trama, gozosamente melodramática, incluye aristócratas asesinados, denuncias de testamentos, pinturas robadas, fugas de la cárcel, persecuciones a toda velocidad por pistas de esquí, gatos defenestrados, viudas apasionadamente enamoradas, pastelería de gourmet y una fraternidad secreta de conserjes de hotel.

Una rica mezcla, quizá demasiado para algunos. Pero aquellos que no sean esclavos del crudo realismo y estén preparados para sucumbir al encanto cinematográfico de Anderson, con su agudo sentido del diseño, su tono lúdico y su estimulante ritmo, encontrarán en *El Gran Hotel Budapest* una experiencia fílmica tan deliciosa como inesperada. Rodada en tres formatos distintos -2.35:1, 1.85:1 y el clásico 1.33:1- para diferenciar las tres principales líneas cronológicas, Anderson despliega un elenco que, incluso para lo que acostumbra, es sorprendentemente estelar, aunque algunos de sus pesos pesados aparezcan apenas uno o dos minutos en pantalla. Pero, sobre todo, esta es la película de Fiennes. Con su particular don para la comedia y su impecable vis cómica, su Monsieur Gustave es un auténtico gozo para el espectador. **PK**





La mirada del silencio Joshua Oppenheimer, 2014
The look of silence

Dinamarca/Indonesia/Noruega/ Gran Bretaña (Anonymous, Final Cut for Real, Making Movies Oy), 103 min, color
Producción Signe Byrge Sørensen
Fotografía Lars Skree
Nominación al Oscar Joshua Oppenheimer, Signe Byrge Sørensen (mejor largometraje documental)
Festival Internacional de Cine de Berlín Joshua Oppenheimer (Premio de la Paz)
Festival de Cine de Venecia Joshua Oppenheimer (Premio FIPRESCI, premio especial Fedeora, Ratón de Oro, Gran Premio del Jurado, premio Derechos Humanos, nominación al León de Oro)

En *The Act of Killing* (2012), Joshua Oppenheimer expuso las consecuencias de construir nuestra realidad cotidiana a partir del terror y las mentiras al filmar a los responsables del genocidio indonesio y al reconstruir sus crímenes. En su película complementaria, *La mirada del silencio*, el director regresa a Indonesia y acompaña a una familia de supervivientes cuando descubren cómo asesinaron a su hijo y la identidad de sus verdugos. Adi Rukun, a cuyo hermano Ramli mataron con una crueldad inimaginable por ser un sospechoso subversivo, está decidido a romper el pacto de silencio y miedo en el que viven los supervivientes. Enfrentarse a los responsables del asesinato de su hermano sigue siendo peligroso en un país donde los asesinos siguen en el poder.

Empeñado en evitar una visión simplista y maniquea del mundo en la que los buenos son santos y los malhechores, malvados, Oppenheimer se muestra más sutil en su exploración de lo que significa una vida destrozada por la violencia en masa y el terror abyecto. Con Werner Herzog como productor ejecutivo y descrito por Errol Morris como «una profunda observación de la condición humana», *La mirada del silencio* ya se considera uno de los documentales cumbre de la historia del cine. Se trata de una obra de una integridad absoluta que, con sensibilidad y también con vigor, reflexiona sobre los horrores indescriptibles que es capaz de cometer con frecuencia la humanidad. **JWo**

i

La mirada del silencio se filmó después de haber realizado el montaje de *The Act of Killing* pero antes de su estreno.



Star Wars: El despertar de la fuerza

Star Wars: The Force Awakens

J. J. Abrams, 2015

2015

EE.UU. (Lucasfilm, Bad Robot, Truenorth Productions), 135 min, color **Producción** Kathleen Kennedy, J. J. Abrams, Bryan Burk **Guión** Lawrence Kasdan, J. J. Abrams, Michael Arndt **Fotografía** Daniel Mindel **Música** John Williams **Intérpretes** Harrison Ford, Carrie Fisher, Adam Driver, Daisy Ridley, John Boyega, Oscar Isaac, Lupita Nyong'o, Domhnall Gleeson, Anthony Daniels, Peter Mayhew, Andy Serkis, Max von Sydow, Mark Hamill **Nominaciones al Oscar** Maryann Brandon, Mary Jo Markey (montaje), John Williams (banda sonora), Andy Nelson, Christopher Scarabosio, Stuart Wilson (mezcla de sonido), Matthew Wood, David Acord (montaje de sonido), Roger Guyett, Pat Tubach, Neal Scanlan, Chris Corbould (efectos visuales)

Ambientada 30 años después de los acontecimientos de *El retorno del Jedi* (1983), continúa la saga Skywalker con el episodio VII. *El despertar de la fuerza* recupera los personajes de la trilogía original y los empuja a otra aventura por el hiperespacio junto con nuevos héroes y villanos.

Ha caído el Imperio, pero de sus cenizas ha surgido la Primera Orden, decidida a reprimir la Nueva República y mantener el control de la galaxia. La Resistencia, liderada por la general Leia (Carrie Fisher), emprende una búsqueda desesperada por encontrar al desaparecido Luke Skywalker (Mark Hamil), el último Jedi, que ahora es todo un mito. En ella participan un soldado de asalto arrepentido (John Boyega), un piloto de cazas (Oscar Isaac) y una chatarrera solitaria (Daisy Ridley) que pronto ven cómo sus destinos se entrelazan con los de la galaxia entera.

Aunque desde el punto de vista tecnológico sea la película más sofisticada de la saga, puede discutirse que se muestra demasiada reverencia con lo que vino antes. No ayuda el hecho de que se incluya un momento de clímax entre padre e hijo sobre un puente, ni una súper arma del tamaño de un planeta ni a un villano bienhablado como el general Hux —a quien Domhnall Gleeson se esfuerza por definir a partir de interpretaciones de otros personajes pérfidos—. Sin embargo, cuando sigue su propio camino, la película remonta, igual que el vuelo de Rey desde el planeta Jakku y su brutal duelo con el espléndidamente inadaptado Kylo Ren, interpretado con una maldad exquisita por Adam Driver.

El filme rezuma encanto y simpatía por los cuatro costados: desde BB-8, el nuevo robot favorito de los fans, pasando por un dedicado y entusiasta Harrison Ford que repite en el papel de Han Solo, hasta el uso de efectos especiales —más que visuales— para dar vida a criaturas y escenarios. Con mil millones de dólares recaudados en taquilla doce días después de su estreno, *Star Wars* se posiciona una vez más como la mejor franquicia de éxito de taquilla para mucho tiempo. **SW**

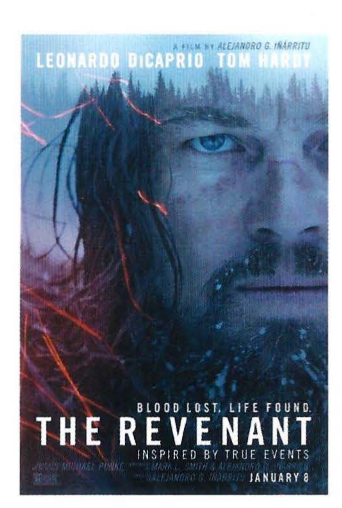
«Star Wars ha trascendido el género de la ciencia ficción y ha pasado a ser su propio romance intergaláctico cuasi artúrico.»

Peter Bradshaw, *The Guardian*, 2015

i

Daniel Craig hace un cameo como soldado de asalto con el número JB-007 (James Bond 007).





EE.UU./Hong Kong/Taiwán (20th CenturyFox), 156 min, color **Producción** Arnon Milchan, Steve Golin, Alejandro González Iñárritu, Mary Parent, Keith Redmon, James W. Scotchdopole **Guión** Mark L. Smith, Alejandro González Iñárritu **Fotografía** Emmanuel Lubezki **Música** Ryuichi Sakamoto, Alva Noto **Intérpretes** Leonardo DiCaprio, Tom Hardy, Domnhall Gleeson, Will Poulter, Forrest Goodluck **Oscar** Leonardo DiCaprio (actor), Alejandro González Iñárritu (director), Emmanuel Lubezki (fotografía) **Nominaciones al Oscar** Arnon Milchan, Steve Golin, Alejandro González Iñárritu, Mary Parent, Keith Redmon (mejor película), Tom Hardy (actor de reparto), Stephen Mirrione (montaje), Jacqueline West (vestuario), Sian Grigg, Duncan Jarman, Robert A. Pandini (maquillaje y peluquería), Jon Taylor, Frank A. Montaño, Randy Thom, Chris Duesterdiek (mezcla de sonido), Martín Hernández, Lon Bender (montaje de sonido), Richard McBride, Matt Shumway, Jason Smith, Cameron Waldbauer (efectos visuales), Jack Fisk, Hamish Purdy (diseño de producción)

«Mientras puedas respirar, lucha.»

Hugh Glass (Leonardo DiCaprio)

i

La película se rodó en doce localizaciones de tres países distintos: Canadá, Estados Unidos y Argentina.

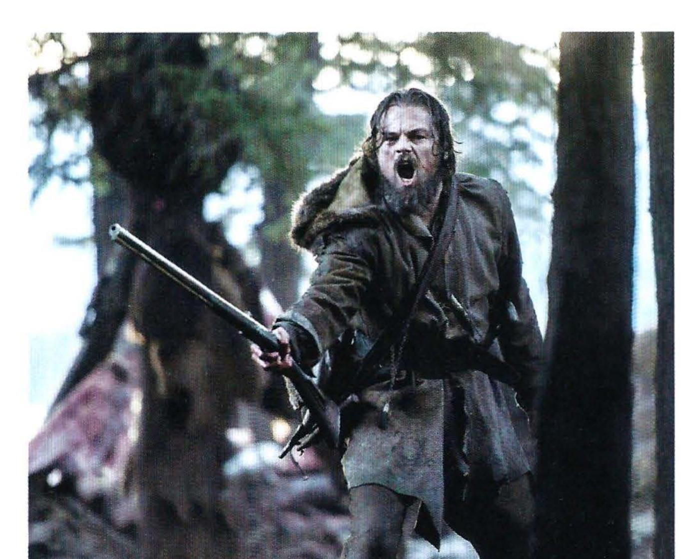
El renacido Alejandro González Iñárritu, 2015

The Revenant

La película de Iñárritu, que al parecer fue una experiencia muy dura tanto para el equipo como para su protagonista, está inspirada en la leyenda de Hugh Glass. En 1823, tras haber sido atacado por un oso, sus compañeros dieron por muerto al explorador norteamericano, que sin embargo logró arrastrar su cuerpo magullado a lo largo de 320 km de tierra salvaje hasta el asentamiento más cercano. Dado que la historia de Glass se ha ido transformando con los años, no importa demasiado que la película la altere. (El tratamiento anterior de Hollywood, *El hombre de una tierra salvaje* [1971], de Richard Sarafian y protagonizada por Richard Harris, aún se había tomado más libertades.)

La insistencia purista de Iñárritu por filmar con luz natural solo durante noventa minutos al día y en las localizaciones más remotas y duras con temperaturas bajo cero se ve compensada. La intensidad visual de los paisajes, rodados por el aclamado director de fotografía Emmanuel Lubezki casi con una monocromía lúgubre, resalta toda la indiferencia —y belleza paradójica— de la desolación total con la que Glass tiene que lidiar, y subraya su empeño obstinado por sobrevivir. Leonardo DiCaprio, pocas veces fuera de campo a lo largo de más de dos horas y media de metraje, tiene relativamente pocos diálogos, pero su expresión de furia vengativa contenida es de lo más elocuente. (Finalmente, tras cuatro nominaciones previas, su entregada interpretación le valió un premio de la Academia.)

La cinta tiene un tono escalofriante, casi místico, y el tema de la resurrección —Glass, que parece estar muerto, escapa de su propia tumba— a veces parece apuntar hacia un simbolismo cristiano, tal vez chamánico; una lectura apoyada por una escena en una iglesia en ruinas. Iñárritu ha creado una épica sombría de la supervivencia, una historia que con su violencia y su sufrimiento extremos no siempre es fácil de ver, pero que se graba en la memoria de manera implacable. **PK**



El hijo de Saúl László Nemes, 2015

Saul fia

Hungría (Laokoon Filmgroup, Hungarian National Film Fund), 107 min, color
Producción Gábor Sipos, Gábor Rajna
Guión László Nemes, Clara Royer
Fotografía Mátyás Erdély
Música László Melis
Intérpretes Géza Röhrig, Sándor Zsótér, Levente Molnár, Urs Rechn
Oscar Hungría (mejor película de habla no inglesa) **Festival de Cannes** László Nemes (Premio FIPRESCI, Premio François Chalais, Gran Premio del Jurado, Premio Vulcain al Artista-Técnico, nominación al Premio Caméra d'Or, nominación a la Palma de Oro)

Octubre de 1944, campo de concentración de Auschwitz-Birkenau. Saúl Ausländer (el sensacional Géza Röhrig) es un miembro húngaro de los Sonderkommando, un grupo de prisioneros judíos aislados del campo y obligados a ayudar a los nazis en la maquinaria de exterminio a gran escala. Trabajando en uno de los hornos crematorios, Saúl descubre el cadáver de un niño que toma por su hijo. Mientras los Sonderkommando planean una rebelión, Saúl decide llevar a cabo una tarea imposible: salvar el cuerpo del niño de las llamas, encontrar un rabino que recite el kaddish y ofrecerle un entierro de verdad.

El hijo de Saúl es una obra extraordinaria que muestra valentía, enfoque y una perspicaz sensibilidad con respecto a la atrocidad del genocidio y la barbarie. Que sea la obra de un director debutante aún acentúa más su destacado logro. Rodada en 35 mm, se trata de un atisbo del infierno, el sufrimiento y la crueldad en el que ningún plano es superfluo y no se escatima en mostrar el horror. Sin embargo, el filme es mucho más que una interminable exhibición de tortura. La utilización del primer plano es intrínseca, y hace que de alguna manera el espectador sea testigo cómplice del horror. La sensación de claustrofobia es intensa y a veces asfixiante. *Shoah* (1985) de Claude Lanzsmann se considera, con razón, un hito del cine sobre el Holocausto; puede que *El hijo de Saúl* sea la primera obra de ficción que se acerque a él. **JWo**

Tangerine Sean Baker, 2015

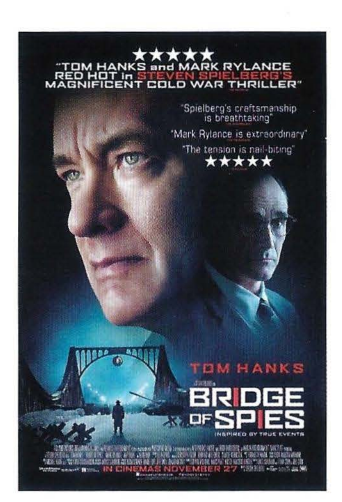
EE.UU. (Duplass Brothers Productions, Through Films), 88 min, color
Producción Sean Baker, Karrie Cox, Marcus Cox, Darren Dean, ShihChing Tsou
Guión Sean Baker, Chris Bergoch
Fotografía Sean Baker, Radium Cheung
Intérpretes Kitana Kiki Rodriguez, Mya Taylor, Karren Karagulian, Mickey O'Hagan, James Ransone

Clasificada en la prensa como «la película de prostitutas transexuales» o «la película rodada con iPhone», la desvergonzada odisea de veinticuatro horas de Sean Baker por las vibrantes calles de Los Ángeles dista mucho de la pieza novedosa que esos fragmentos de prensa quieren dar a entender. En su lugar, la Nochebuena sumamente imaginativa y emocional en la vida de dos trabajadoras sexuales de Santa Monica Boulevard no es ningún artilugio, sino que es auténtica.

Sin duda, la decisión de Baker de rodar con tres iPhone 5s —nacida de la necesidad presupuestaria— impregna la imagen y el ritmo frenético de la película, y le da una energía y un movimiento desenfrenados que solo podía conseguirse con un equipo tan ligero. No obstante, la técnica siempre se mantiene en segundo plano con respecto a las verdaderas estrellas del espectáculo: Kitana Kiki Rodriguez y Mya Taylor, las actrices no profesionales transexuales que realizan unas interpretaciones extraordinarias en sus papeles de las heroínas hipnóticas Sin-Dee Rella y Alexandra.

Con colores intensos y diálogos de prostitutas, *Tangerine* tiene mucho que ofrecer tanto desde la perspectiva artística como desde la cultural. Aunque tal vez en el fondo lo más fascinante de la película sea precisamente aquello que no es. No es otra lección sobre la identidad transexual contada a través de la mirada cisgénero. Ni tampoco es un comentario didáctico sobre el trabajo sexual, ni un retrato simplista de personajes marginados. Es una vertiginosa, chispeante y auténtica celebración de la amistad y la solidaridad femeninas. **MB**

El puente de los espías Steven Spielberg, 2015
Bridge of Spies



EE.UU./Alemania/India (Amblin Entertainment, Dreamworks SKG, Fox 2000 Pictures, Marc Platt Productions, Participant Media, Reliance Entertainment, TSG Entertainment), 142 min, color **Producción** Kristie Macosko Krieger, Marc Platt, Steven Spielberg **Guión** Matt Charman, Ethan Coen, Joel Coen **Fotografía** Janusz Kaminski **Música** Thomas Newman **Intérpretes** Tom Hanks, Mark Rylance, Alan Alda, Amy Ryan, Sebastian Koch, Eve Hewson, Austin Stowell Oscar Mark Rylance (actor de reparto) **Nominaciones al Oscar** Steven Spielberg, Marc Platt, Kristie Macosko Krieger (mejor película), Matt Charman, Ethan Coen, Joel Coen (guión original), Thomas Newman (partitura original), Andy Nelson, Gary Rydstrom, Drew Kunin (mezcla de sonido), Adam Stockhausen, Rena DeAngelo, Bernhard Henrich (diseño de producción)

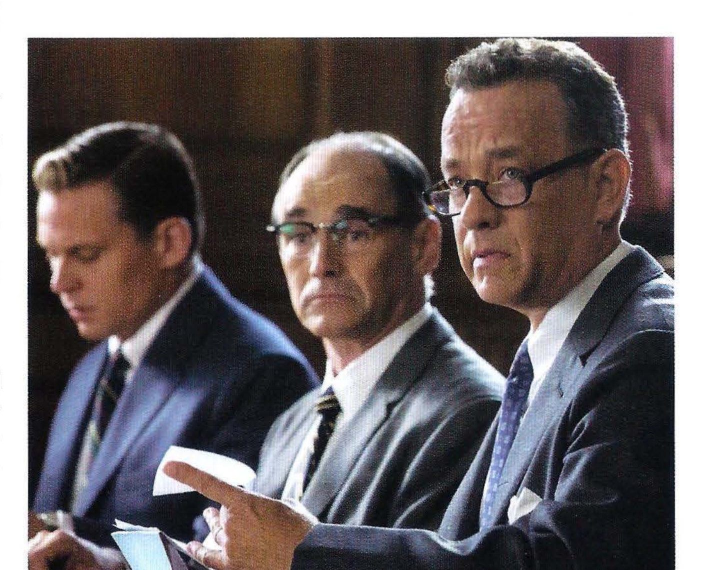
En 1960, un avión espía U-2 estadounidense pilotado por Francis Gary Powers fue derribado en espacio aéreo soviético. Arrestado por el servicio secreto ruso y procesado por espionaje, se le condenó a diez años de cárcel. Una historia así podría haber sido objeto para un emocionante éxito de taquilla cargado de acción. Sin embargo, el entretenido thriller de Steven Spielberg sobre la Guerra Fría elige concentrarse en un protagonista que parece mucho más prosaico: el abogado que logró que liberaran a Powers y a un joven estudiante estadounidense.

El único papel destacado de James B. Donovan hasta entonces había sido como ayudante en los Juicios de Núremberg. (Tras su participación en el intercambio del U-2, se encargó de la liberación de 1.113 prisioneros capturados tras la fallida invasión de la Bahía de Cochinos en Cuba.) Interpretado por Tom Hanks, Donovan es un padre de familia corriente que pronto descubre la turbiedad del mundo y utiliza su puesto para conseguir un trato. Su moneda de cambio es un espía soviético capturado tras una emocionante persecución por las calles y los andenes del metro de Brooklyn. Interpretado por Mark Rylance, que merecidamente ganó el Oscar al mejor actor de reparto, Rudolf Abel es el contrapunto perfecto para Donovan: astuto como un zorro, vive permanentemente en un mundo donde nada es lo que parece.

Algunos críticos han señalado que la interpretación de Hanks está en la línea de los papeles de James Stewart en las películas de Frank Capra, en particular el de *Caballero sin espada* (1939). Sin embargo, la orientación política de Donovan —y también la de Hanks— se adaptarían mejor al molde de Henry Fonda o Spencer Tracy, cuyos personajes no eran menos nobles, pero adoptaban una forma particular de liberalismo. El filme es un inteligente drama judicial que se transforma en thriller tenso, aunque en última instancia se trata de un retrato de un destacado individuo que era cualquier cosa menos corriente. **IHS**

«Debemos tener la conversación que nuestros gobiernos no pueden tener.»

James Donovan (Tom Hanks)



i

Gregory Peck intentó filmar la historia en 1965 interpretando él a Donovan y Alec Guiness a Abel.



EE.UU. (Plan B Entertainment, Regency Enterprises), 130 min, color
Producción Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Arnon Milchan, Brad Pitt
Guión Adam McKay, Charles Randolph
Fotografía Barry Ackroyd
Música Nicholas Britell
Intérpretes Christian Bale, Steve Carrell, Ryan Gosling, Brad Pitt, John Magaro, Finn Wittrock, Hamish Linklater, Rafe Spall, Jeremy Strong, Adepero Oduye, Marisa Tomei, Melissa Leo
Oscar Charles Randolph, Adam McKay (guión adaptado)
Nominaciones al Oscar Brad Pitt, Dede Gardner, Jeremy Kleiner (mejor película), Christian Bale (actor de reparto), Adam McKay (director), Hank Corwin (montaje)

«La película se construye a partir de la conversación que mantiene con el público.»

Adam McKay, 2015

i

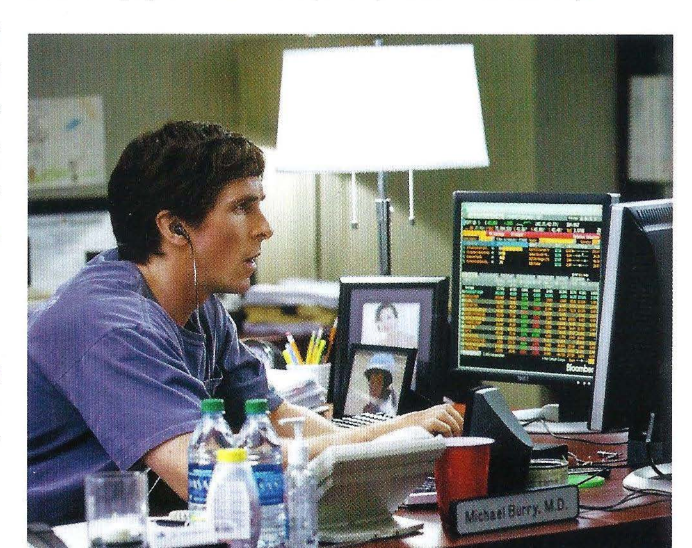
Para el filme Christian Bale aprendió a tocar la batería en solo dos semanas.

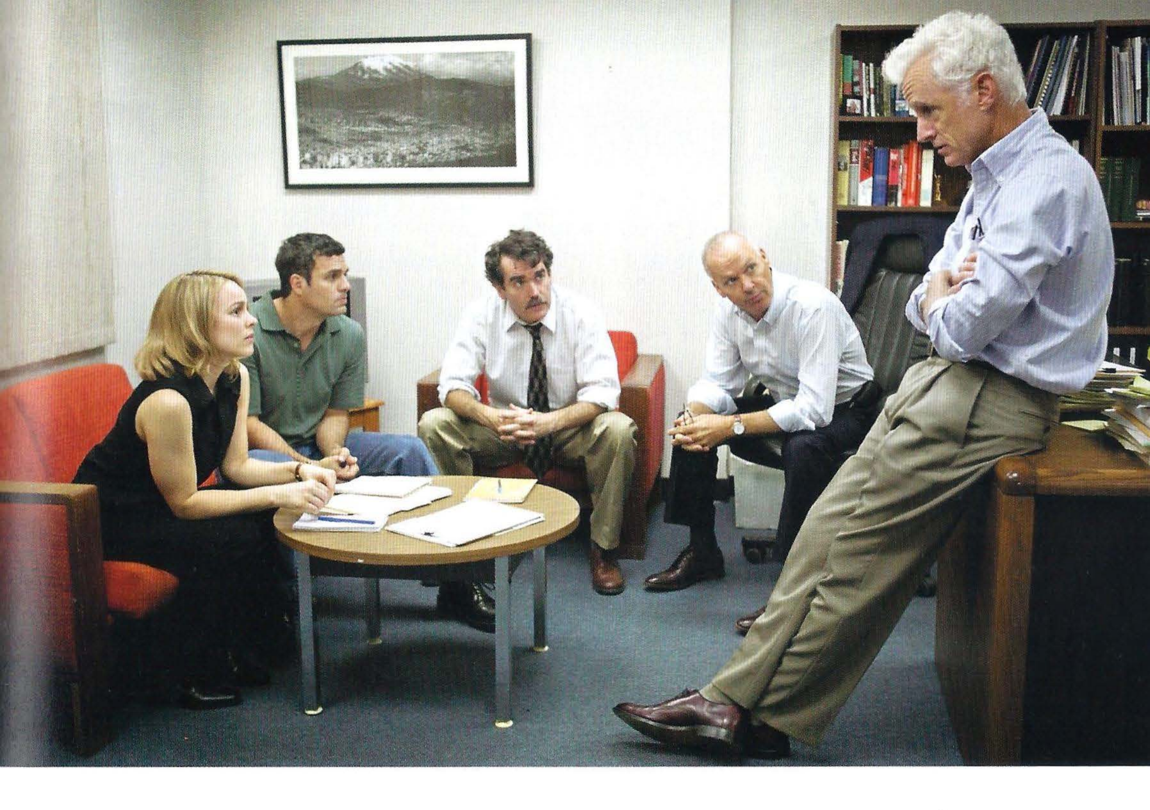
La gran apuesta Adam McKay, 2015
The Big Short

El trabajo de Michael Lewis hace que la decisión de adaptarlo al cine sea lógica y al mismo tiempo desconcertante. Aunque el periodista financiero y autor de no ficción sea experto en encontrar historias para aclarar complejas cuestiones económicas, su escritura no evoca una forma convencional de hacer cine. A pesar de esta aparente barrera, *La gran apuesta* constituye el segundo intento por parte de Plan B, la productora de Brad Pitt, de adaptar uno de los libros de Lewis. A diferencia de su primer esfuerzo, *Moneyball: Rompiendo las reglas* (2011), que se centraba en una historia de redención con un objetivo final inspirador, la estrategia de *La gran apuesta* es más difusa.

Con el derrumbe financiero mundial de 2008 como destino final, el filme se centra en «un grupo de marginados y raritos» que predijeron acertadamente la crisis de las hipotecas *subprime* e intentaron sacar beneficio de ello. Esto crea un complicado dilema moral que se trata de manera explícita: para que los protagonistas ganen, el público debe perder. Su éxito se basa en la peor crisis económica mundial desde la Gran Depresión, causada por la codicia destructiva. Los personajes se limitan a explotar una calamidad que no pueden impedir, pero el efecto poco habitual es el de estar viendo una película de robos en la que el espectador apoya a los héroes para que entren a robar en su casa.

La elección de Adam McKay —más conocido por *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy* (2004)— para escribir el guión y dirigir la película podría resultar anómala a menos que se hayan visto los créditos finales de *Los otros dos* (2010), donde salía una lista de las primas que se pagaron a los ejecutivos de empresas financieras que recibieron rescates del gobierno. McKay no reserva su desprecio para sus bichos raros, sino para el sistema, que vergonzosamente hace oídos sordos a su inminente desintegración. Su objetivo moral es informar utilizando un humor irreverente y una variedad de trucos metafísicos para conseguirlo: donde Lewis empleaba personajes reales pintorescos para explicar las abrumadoras complejidades financieras, McKay recurre a los chistes. **JW**





Spotlight Tom McCarthy, 2015

EE.UU./Canadá (Anonymous Content, First Look Media, Participant Media, Rocklin / Faust), 128 min, color **Producción** Blye Pagon Faust, Steve Golin, Nicole Rocklin, Michael Sugar **Guión** Tom McCarthy, Josh Singer **Fotografía** Masanobu Takayanagi **Intérpretes** Mark Ruffalo, Michael Keaton, Rachel McAdams, Liev Schreiber, John Slattery, Brian d'Arcy James, Stanley Tucci, Jamey Sheridan, Billy Crudup **Oscar** Michael Sugar, Steve Golin, Nicole Rocklin, Blye Pagon Faust (mejor película), Josh Singer, Tom McCarthy (guión original) **Nominaciones al Oscar** Mark Ruffalo (actor de reparto), Rachel McAdams (actriz de reparto), Tom McCarthy (director), Tom McArdle (montaje) **Festival de Cine de Venecia** Tom McCarthy (Brian Award, Ratón de plata)

i

Para los créditos y los rótulos se utilizó la tipografía Miller, empleada por el *Boston Globe* para la mayoría de sus titulares y cuerpo de texto.

El periodismo se parece mucho al Derecho o al espionaje internacional dado que las personas que lo ejercen en el cine tienen una vida mucho más apasionante que la de sus homólogos en la vida real. Que *Spotlight*, que sigue a un pequeño equipo de reporteros de un periódico en 2001 cuando destapan casos de abusos sexuales generalizados dentro de la archidiócesis de Boston, evite la tentación de añadir drama donde no lo hubo es testimonio de su reposado atrevimiento. Tom McCarthy saca fuerza de la restricción demostrando confianza en que su cinta puede ser absorbente y conmovedora sin tener que forzar conflictos y arcos de personaje artificiales.

Precisamente *Spotlight* es tan envolvente porque observa a profesionales haciendo bien su trabajo. Es significativo que no veamos al equipo recibir el Premio Pulitzer por sus esfuerzos. (La cinta los imitó ganando el Oscar a mejor película.) En su lugar, el foco está exactamente donde debería estar: en la tarea que tienen entre manos. McCarthy dedica una cantidad de tiempo considerable describiendo el tipo de investigación poco glamurosa que el cine suele ignorar, mientras los periodistas, empujados por el horror moral, rastrean múltiples fuentes, directorios de parroquias y solicitan informes judiciales. Aunque *Spotlight* sea profundamente compasiva con alrededor de más de mil supervivientes de abusos, en lo fundamental consiste en una celebración del periodismo de investigación y de la gente normal y respetable que se dedica a ello. **JW**



Straight Outta Compton F. Gary Gray, 2015

EE.UU. (Cube Vision, Legendary Pictures), 147 min, color
Producción Ice Cube, Dr. Dre, Tomica Woods-Wright, Matt Alvarez, Scott Bernstein, F. Gary Gray
Guión Jonathan Herman, Andrea Berloff, S. Leigh Savidge, Alan Wenkus
Música Joseph Trapanese
Fotografía Matthew Libatique
Intérpretes Jason Mitchell, O'Shea Jackson Jr., Corey Hawkins, Paul Giamatti
Nominaciones al Oscar Andrea Berloff, Jonathan Herman, S. Leigh Savidge, Alan Wenkus (guión original)

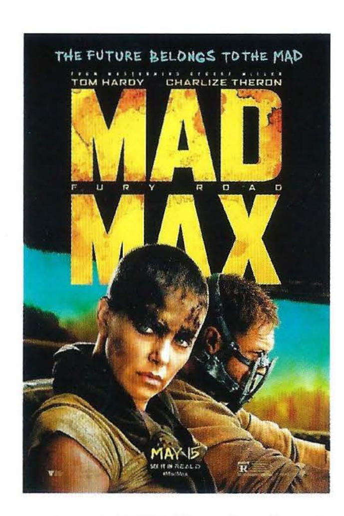
¿Cómo se cuenta la historia de un grupo de *gangsta rap* que, inspirado en el mundo conflictivo en el que vivían, nos dijeron «F**k tha Police» (A la mierda la policía)? El hecho de que el director de la película sea amigo de Ice Cube y Dr. Dre, miembros originales del grupo N.W.A, y de Tomica Woods-Wright, la viuda de Eazy E, líder de la banda, siempre ayuda.

La historia de *Straight Outta Compton* no es original: un mánager que no es de fiar explota a un ingenuo grupo cuyo ascenso a la cima incluye peleas, una rebelión juvenil, muchas mujeres y fiestas rap. Sin embargo, tópicos inevitables del biopic aparte, la película detalla con éxito la formación de N.W.A., su llegada a la fama, su separación, y la tragedia que les impidió pulsar la tecla de reinicio. Además, el Compton que aparece en este drama no tiene nada que ver con el gueto controlado por narcotraficantes armados. Se trata de un discreto telón de fondo, que permite que la atención recaiga por completo en la montaña rusa emocional de la banda y en el dominio fugaz que ejercieron sobre la industria musical.

La cinta también se beneficia del genial reparto de protagonistas y personajes reales, con el recién llegado Jason Mitchell, que sorprende en su interpretación de Eazy E; Corey Hawkins, impasible como Dr. Dre, y O'Shea Jackson Jr., que ofrece una impresionante caracterización de su padre. El veterano Paul Giamatti también convence como Jerry Heller, mánager corrupto del grupo. Y después está la banda sonora: una combinación de éxitos clásicos de N.W.A. y un montón de temas rap y R&B populares de la época. **AG**

i

Los actores volvieron a grabar el álbum *Straight Outta Compton* entero para que les ayudara a meterse en sus papeles.



Australia/EE.UU. (Warner Bros., Kennedy Miller Productions, Village Roadshow Pictures), 120 min, color **Producción** George Miller, Doug Mitchell, P.J. Voeten **Guión** George Miller, Brendan McCarthy, Nico Lathouris **Fotografía** John Seale **Música** Junkie XL **Intérpretes** Tom Hardy, Charlize Theron, Nicholas Hoult, Hugh Keays-Byrne, Josh Helman, Nathan Jones, Zoë Kravitz, Rosie Huntington-Whiteley **Oscar** Margaret Sixel (montaje), Jenny Beavan (vestuario), Lesley Vanderwalt, Elka Wardega, Damian Martin (maquillaje), Chris Jenkins, Gregg Rudloff, Ben Osmo (mezcla de sonido), Mark A. Mangini, David White (montaje de sonido), Colin Gibson, Lisa Thompson (diseño de producción) **Nominaciones al Oscar** Doug Mitchell, George Miller (mejor película), George Miller (director), John Seale (fotografía), Andrew Jackson, Tom Wood, Dan Oliver, Andy Williams (efectos visuales)

Mad Max: Furia en la carretera George Miller, 2015
Mad Max: Fury Road

Mucho antes de que la franquicia de *The fast and the furious: A todo gas* arrasara en las autopistas y los locos del motor se tragaran las payasadas del equipo de *Top Gear*, un ex policía, Max Rockatansky, era el dueño y señor de las tierras inhóspitas de la carretera. Después de Ned Kelly, podría decirse que Max es el icono popular más famoso de Australia. Sin ser un bandido ni un héroe en el sentido clásico, lo ha moldeado el mundo que lo rodea: un territorio sumido en el caos, con facciones rivales que se disputan lo que queda de los recursos naturales de la Tierra.

En la frenética *Mad Max: Furia en la carretera*, Mel Gibson ha sido sustituido en el papel de Max por Tom Hardy, cuyo guerrero más introspectivo permite que la Imperator Furiosa de Charlize Theron acapare toda la atención. Conduciendo con un solo brazo un camión de guerra de seis ejes Furiosa se aprovecha de la escasez de gasolina para escapar de las garras de Immortan Joe, el líder perturbado de los War Boys, llevándose con ella a su harén de mujeres. Al unir sus talentos, Max y Furiosa logran protegerse de un ejército de asaltantes, y los amasijos automovilísticos resultantes dejan cortos incluso las carnicerías de las anteriores películas. Guiando la acción, como un vertiginoso huracán infernal, está la vibrante banda sonora de Junkie XL, que supera el palpitante acompañamiento de Brian May de las dos primeras entregas.

El paisaje también ha cambiado un poco. Para las tres primeras películas *Mad Max*, se empleó Australia como escenario, mientras que la acción de *Furia en la carretera* se rodó principalmente en las vastas llanuras rojizas del desierto del Namib. Aunque el toque gótico de la película, tanto en el diseño de los vehículos como de los personajes que los conducen, sigue siendo el mismo. Se trata del paraíso de la serie B filmado como taquillazo de gran presupuesto con un equipo de técnicos y diseñadores ganadores de Oscar que garantizan un viaje emocionante. **IHS**

«Si voy a morir, haré historia en la carretera.»

Nux (Nicholas Hoult)



i

La mayoría de efectos de la película se consiguieron con efectos prácticos, dobles, maquillaje y escenarios.

Ocho apellidos vascos

Emilio Martínez-Lázaro, 2014

España (Lazonafilms, Kowalski Films, Telecinco Cinema), 98 min, color **Producción** Álvaro Augustín, Ghislain Barrois, Gonzalo Salazar-Simpson **Guión** Borja Cobeaga y Diego San José **Fotografía** Gonzalo F. Berridi **Música** Fernando Velázquez **Intérpretes** Dani Rovira, Clara Lago, Carmen Machi, Karra Elejalde, Alfonso Sánchez, Alberto López, Aitor Mazo, Lander Otaola

La película española más vista de la historia es una comedia dirigida con mucho oficio por Martínez-Lázaro —un veterano que a lo largo de su carrera ha demostrado la capacidad de conectar con el gran público— y protagonizada por populares rostros televisivos. No obstante, la clave de su éxito quizá radique en el guión, firmado por los creadores de una de las series cómicas más populares de la televisión vasca, *Vaya semanita*, que desde 2003 y durante varias temporadas hizo gala de un humor corrosivo a costa de ciertos tabúes y supuestos rasgos propios de la sociedad euskalduna.

El esquema se repite, aunque ampliado, en *Ocho apellidos vascos*, la historia de Rafa, un joven andaluz que, tras conocer fugazmente en Sevilla a Amaia, una muchacha vasca que está de paso por la ciudad, no duda en desplazarse hasta Euskadi para conquistarla. Desde el primer momento queda claro que Rafa tiene una visión tan estereotipada de los vascos como la que Amaia tiene de los andaluces, por más que en ambos haya una capacidad de entendimiento mutuo que en principio no parece darse ni en los amigos de Rafa ni en el padre de Amaia. Tanto unos como otros sirven para retratar, con evidente voluntad satírica, posturas tan extremas sobre vascos y andaluces que no pueden dejar de suscitar las risas del espectador.

La razón última de la popularidad del filme quizá estribe en la habilidad para mostrar y resolver amablemente una serie de conflictos ideológicos y suspicacias territoriales todavía vigentes. **FLM**

«En un momento de deserción de las salas, esta historia rocambolesca de amoríos entre un andaluz engominado y una vasca de armas tomar ha catapultado a los cines a más de un millón y medio de almas.»

El País

«Pese a sus rasgos convencionales, la película está trufada de diálogos inspirados y réplicas brillantes.»

La Vanguardia

«Sobre el cuento o leyenda de los apellidos y sobre los tópicos y chistes regionales se ha montado la película que arrasa: Ocho apellidos vascos.*»*

El Mundo

Colaboradores

Geoff Andrew (GA) es redactor jefe de cine de *Time Out London*, director de programación del National Film Theatre.

Linda Badley (LB) enseña historia de cinematografía en la Middle Tennessee State University.

Kathryn Bergeron (KB) es licenciada en artes audiovisuales por la Universidad de Arizona.

Joanna Berry (JB) empezó su carrera como crítica de cine de *Time Out* antes de dirigir la sección de crítica de la revista *Empire*.

Michael Blyth (MB) programa películas en el London Film Festival y colabora con diferentes medios.

Edward Buscombe (EB) fue responsable de publicaciones en el British Film Institute.

Garrett Chaffin-Quiray (GC-Q) ha patrocinado festivales de cine, dado clases de historia del cine y publicado reseñas de cine y televisión.

Tom Charity (TCh) es jefe de la sección de *Time Out*. Y especialista en John Cassavetes.

Mark Cousins (MC) es profesor de cine en la Universidad de Glasgow.

Travis Crawford (TCr) es comisario del Philadelphia Film Festival y especialista en el mejor cine asiático.

Adrian Danks (AD) es director del departamento de Estudios Cinematográficos en la Escuela de Comunicación Aplicada de la RMIT University (Australia).

Ethan de Seife (EdeS) está realizando su doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Wisconsin-Madison.

David del Valle (DDV) ha sido corresponsal en Hollywood de *Films and Filming* (GB) y *L'Écran Fantastique* (Francia).

Roumiana Deltcheva (RDe) es licenciada en Filosofía y Letras, y experta en tecnología de los nuevos medios en Montreal.

Wheeler Winston Dixon (WWD) es profesor de estudios cinematográficos en la Universidad de Nebraska, en Lincoln.

Dana Duma (DD) enseña historia del cine en las universidades de Hyperion y Nacional de Cine y Teatro de Bucarest.

Rachel Dwyer (RDw) es profesora de estudios hindúes en SOAS, en la Universidad de Londres.

Angela Errigo (AE) estudió cine y periodismo en la Universidad Estatal de San Francisco.

Tim Evans (TE) es editor de reseñas para Skymovies.com.

Chiara Ferrari (CFe) realiza el doctorado en el departamento de Cine y Televisión de la Universidad de California, en Los Ángeles.

Ailsa Ferrier (AF) se encarga de la plataforma Curzon Home Cinema.

Cynthia Freeland (CFr) es profesora adjunta de Filosofía y directora del departamento de Estudios sobre la Mujer en la Universidad de Houston.

Jean-Michel Frodon (J-MF) es jefe de la sección de cine de *Le Monde*.

Chris Fujiwara (CFu) es redactor de *Hermenaut* y colabora con regularidad en el *Boston Phoenix*.

Tom Gunning (TG) es profesor honorario del departamento de Historia del Arte y del Comité de Cine y Medios de Comunicación de la Universidad de Chicago.

Philip Hall (PH) estudió derecho, literatura y cinematografía en la Victoria University de Wellington, Nueva Zelanda. Vive en Londres.

Rahul Hamid (RH) realiza su doctorado en el departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Nueva York.

Ernest Hardy (EH) es crítico de cine y música, además de poeta.

Ian Haydn Smith (IHS) es escritor y editor de la edición para el décimo aniversario de *1001 películas que hay que ver antes de morir*.

Bernd Herzogenrath (BH) es profesor en la Universidad de Colonia.

Mark Holcomb (MH) escribe sobre cine en *The Village Voice* y otras publicaciones.

Anikó Imre (AI) da clases de cine en la Universidad de Washington, en Tacoma.

Philip Kemp (PK) es escritor e historiador del cine, colabora en varias publicaciones.

James Kendrick (JKe) es profesor adjunto en el departamento de Comunicación y Cultura de la Universidad de Indiana, en Bloomington.

Joshua Klein (JKl) es escritor y periodista freelance con base en Chicago.

Mikel J. Koven (MK) es profesor de cine y estudios sobre televisión en la Universidad de Gales, en Aberystwyth.

Laura Kloss (LK) es escritora freelance y programadora.

Karen Krizanovich (KK) ha escrito crítica cinematográfica para diversas publicaciones.

Andrea F. Kulas (AK) es licenciada en Artes Mediáticas por la Universidad de Arizona.

Frank Lafond (FL) realiza su doctorado sobre estética en la Universidad de Lille.

Edward Lawrenson (EL) es un escritor freelance afincado en Londres.

Colin MacCabe (CM) es profesor honorario de cine en la Universidad de Pittsburgh.

Adrian Martin (AM) es crítico de *The Age* y está realizando el doctorado en la Universidad de Monash, en la Facultad de Arte y Diseño.

Ernest Mathijs (EM) es profesor de cine en la Universidad de Gales, en Aberystwyth.

Mick McAloon (MM) lleva quince años escribiendo sobre cine. También organiza proyecciones y eventos.

Jay McRoy (JM) es profesor adjunto de inglés y estudios cinematográficos en la Universidad de Wisconsin-Parkside.

Spencer Medof (SM) es productor independiente de cine y televisión.

Annalee Newitz (AN) es fundadora de la revista digital *Bad Subjects*.

Kim Newman (KN) es novelista, crítico y periodista.

Dom Nolan (DN) es un novelista y crítico.

Devin Orgeron (DO) es profesor adjunto de estudios cinematográficos de la North Carolina State University.

Marsha Orgeron (MO) es profesora adjunta de estudios cinematográficos en la North Carolina State University.

Corinne Oster (CO) acaba de terminar su tesis sobre la marginalidad en el cine feminista francés contemporáneo en la Universidad de Massachusetts, en Amherst.

R. Barton Palmer (RBP) es profesor de literatura en la Universidad de Clemson y director del South Carolina Film Institute.

Richard Peña (RP) es profesor adjunto de estudios cinematográficos en la Universidad de Columbia.

Cooper Penner (CP) es un escritor afincado en Los Ángeles y amante del cine.

Jonathan Penner (JP) es un hombre polifacético afincado en Los Ángeles.

Murray Pomerance (MP) es catedrático del departamento de Sociología de la Universidad de Ryerson.

Phil Powrie (PP) es director del Centro de Investigaciones Cinematográficas y Mediáticas de la Universidad de Newcastle upon Tyne. Es especialista en cine francés.

Berénice Reynaud (BR) imparte clases en el California Institute of the Arts.

David Robinson (DR) fue crítico de cine del *Times* (Londres), y es historiador del cine independiente.

Jonathan Romney (JRom) es crítico de cine del *Independent on Sunday*.

Jonathan Rosenbaum (JRos) es crítico de cine del *Chicago Reader*.

Martin Rubin (MR) es el programador del Gene Siskel Film Center de Chicago.

Marc Siegel (MS) es crítico de cine y profesor invitado de estudios cinematográficos en la Universidad Libre de Berlín.

Steven Jay Schneider (SJS) es crítico de cine, profesor y productor graduado en filosofía y estudios cinematográficos por las universidades de Harvard y Nueva York.

Adam Simon (AS) es escritor, crítico y director de cine.

Leigh Singer (LS) es un periodista cinematográfico freelance, programador y cineasta cuyos artículos y ensayos sobre vídeo aparecen regularmente en la prensa y en internet.

Peter Stanfield (PS) es profesor de artes mediáticas en el Southampton Institute de Gran Bretaña.

David Sterritt (DS) es profesor de teatro y cine en el C. W. Post Campus de la Universidad de Long Island, y catedrático adjunto del Seminario sobre Cine e Interpretación Interdisciplinar de la Universidad de Columbia.

Adisakdi Tantimedh (AT) es escritor y director de cine. Ha escrito obras para radio y televisión para la BBC, así como diversos guiones para Gran Bretaña y Hollywood.

Michael Tapper (MT) es el redactor jefe de *Film International*.

Ella Taylor (ET) es crítica de cine en *LA Weekly*.

Jo Taylor (JT) es graduada por la Universidad de Kingston. Su posgrado se centró en el mito del héroe de Hollywood en la sociedad contemporánea.

Stacy Title (ST) es una directora y guionista nominada a los Oscar. Sus cintas incluyen *La última cena* y *El diablo vestido de negro*, y ha colaborado en *Harper's Bazaar* y *Premier*.

Ginette Vincendeau (GV) es profesora de estudios cinematográficos en la Universidad de Warwick.

Jason Ward (JWa) es subdirector de la revista *Oh Comely*, y periodista cinematográfico freelance.

Simon Ward (SW) es escritor y editor. Vive y trabaja en Londres, y ha sido galardonado por sus cortos. Ha escrito sobre cine y cómics.

Andy Willis (AW) es profesor de cine y comunicación en la Universidad de Salford.

Josephine Woll (JW) da clases en la Howard University y escribe sobre cine y literatura rusos. Su obra más reciente es *Real Images: Soviet Cinema and Thaw*.

Jason Wood (JWo) es director de programación de Curzon Cinemas. También es autor de numerosos libros sobre cine.

Índice de géneros

Animación

Arte

Aventuras

Ciencia ficción

Cine bélico

Cine experimental

Cine familiar

Cine fantástico

Cine negro

Cine político

Comedia

Cortometraje

Docudrama

Documental

Drama

Misterio

Mundo del delito

Musical

Terror

Thriller

Thriller político

Vanguardia

Western

Índice de directores

Créditos de imágenes

Todas las imágenes que aparecen en este listado proceden de los archivos de la colección Kobal, cuyo propósito es reunir, organizar, conservar y hacer disponibles las imágenes de publicidad proporcionadas por la producción del filme y las compañías distribuidoras para promocionar sus películas. Pedimos disculpas anticipadamente por cualquier omisión o error no intencionado y con mucho gusto se añadirán los agradecimientos apropiados a cualquier persona o compañía en las siguientes ediciones de esta obra.
(Clave: superior = s; inferior = i)

21 Melies **22** Edison **24** Svensk Filmindustri **25** Epoch **26** Gaumont **29** Wark Producing Company **30** Decla-Bioscope **32 i** D.W. Griffiths Productions **37** Flaherty **38** Prana-Film **40 i** Svensk Filmindustri **43 i** Goskino **44 i** Metro **45** Gaumont British **47** Metro-Goldwyn-Mayer **49** Universal **50** Goskino **52** United Artists **54 i** MGM **55** Comenius-Film **56** UFA/Horst Von Harbou **59** Fox Films **60 i** United Artists **61 i** MGM **63** Sovkino **64 s** Warner Bros. **64 i** Warner Bros. **66 i** MGM **67** Paramount **69 i** Buñuel-Dalí **69** Société Générale des Films **71** BIF/UFA **73** Vufku **74** Nero **74** Nero **76 i** BIP **77 i** Warner Bros./First National **78 i** UFA/Karl Ewald **79** Universal **81** Vicomte Charles de Noailles **82** Vufku-Kino-Ukrain/Amkino **84 i** Murnau-Flaherty **85** United Artists **87** Universal **88 i** Universal **89** Warner Bros. **91** Nero **92 i** Dreyer-Tobis-Klangfilm **94 i** Paramount **95 i** Paramount **97** Paramount **98 i** United Artists/Gene Kornman **99 i** MGM **101** Warner Bros. **103 i** Paramount **104** Paramount **107 i** RKO **108** Ramón Acín **110** NSDAP **112 i** Paramount **113** Lianhua Film Company **114** Columbia **117** Universal **118 i** MGM/Ted Allan **119** MGM **120 i** Gaumont-British **121** MGM **122 i** Universal/Roman Freulich **123** Warner Bros./First National **125 i** Chaplin/United Artists/Max Maunn Autrey **126 i** RKO **127** Columbia **128 i** Universal **130 i** London Films/United Artists **131** Goldwyn **133 i** Paramount **134 i** Realisations d'Art Cinematographique **136 i** © Disney **137** MGM **138 i** Columbia **141 i** Marcel Pagnol **142 i** RKO **143 i** Olympia-Film **145 i** Columbia **147** United Artists **148 i** Columbia **149** Universal/Sherman Clark **151** Selznick/MGM **152 i** Vog/Sigma/Raymond Voinquel **155** MGM **156** Nouvelle Edition Francaise **159 i** © Disney **160 i** Selznick/United Artists **161** MGM **162 i** 20th Century Fox **163 i** MGM **164 i** Universal **165** © Disney **167** RKO/Alex Kahle **168** Warner Bros. **170 i** Warner Bros./First National **171 i** 20th Century Fox **173** Paramount **175** © Disney **177 i** United Artists **179** RKO **180 i** Warner Bros. **181** MGM **183** Warner Brothers **184 i** RKO **185** Crown Film Unit **186 i** 20th Century Fox **189 i** Universal **190 i** Industria Cinematografica Italiana **191** 20th Century Fox **193** MGM **194 i** Warner Bros. **197** Paramount **199** Mosfilm **200 i** Warner Bros. **203** Paramount **205** US Army Pictorial Services **206 i** Cineguild/Rank **207 i** Excelsa/Mayer-Burstyn **208 i** Goldwyn/RKO **211** Universal **213** RKO **214 s** Warner Bros. **214 i** Warner Bros. **217** rank **218 i** 20th Century Fox **219 i** RKO **220 i** The Archers **221** RKO **223 i** Produzione de Sica **225** Universal **226 i** Universal **228 i** United Artists **229** Paramount **231 i** Warner Bros. **232** rank/George Cannon **234 i** Warner Bros. **235** Flaherty Prods. **236 i** United Artists **238 i** MGM **239** Paramount **241** London Films **242 i** Ealing **243 i** Ealing **244 i** MGM **247** Daiei **248 i** 20th Century Fox **250** Paramount **252 i** Ultramar Fllms **254 i** Warner Bros. **255 i** Warner Bros. **257 i** Romulus/Horizon **258 i** Paramount **260 i** 20th Century Fox **261** Republic **262 i** Silver Fllms **263** Ponti-De Laurentiis **265** MGM/Eddie Hubbell **266 i** MGM **267** Toho **268 i** Dear Film **271 i** MGM **272 i** Cady/Discina **273** Franco London/Indusfilm **274** Filmsonor/CICC/Vera-Fono Roma **276 i** Shochiku **277 i** Columbia **278 i** Daiei **279 i** Sveva/Italia/Junior **281 i** 20th Century Fox **282 i** Paramount **283 i** Columbia **285** Columbia **286 i** Ponti-De Laurentiis **289** Paramount **290 i** Lux Film **295** 20th Century Fox **296** Republic **299** Govt of W. Bengal **300 i** Palladium **303** Warner Bros. **305 i** MGM **307** Allied Artists **309 i** MGM/Samuel Goldwyn **310 i** United Artists **311** Ealing/Rank **313 i** OGC/Studios Jenner/Play Art/La Cyme **315** Paramount **316** Warner Bros. **317** Warner Bros. **318 i** Nikkatsu Corp. **321 i** Allied Artists **322** Warner Bros. **325 i** 20th Century Fox **327** Svensk Filmindustri **328 i** United Artists **329 i** Svensk Filmindustri **331 i** De Laurentiis/Films Marceau **332 i** Mosfilm **333 i** Govt of W. Bengal **335 i** Mehboob Productions **336** Universal **339 i** United Artists **340** Paramount **342 i** Film Polski **343** Chahine **344** Satyajit Ray Films **346** Spectra/Gray/Alterdel/Centaure **349** MGM **352 i** Argos/Como/Pathé/Daiei **355** MGM **356 i** Columbia **357** Lion Prods **358** Satyajit Ray Films **360 i** Warner Bros. **361** Daiei **362 i** Champs-Elysses/Lux **363 i** Woodfall/British Lion **365** Riama-Pathé/Pierluigi **367** Titanus/Les Films Marceau **368** Cino Del Duca/PCE/Lyre **371** Bryna/Universal **372 i** United Artists **375** Paramount **377 i** Anglo Amalgamated **378 i** Galatea/Jolly **380 b** Argos **381** Paramount **383 i** Nepi/Sotiledip/Silver Fllms **384** Mirisch-7 Arts/United Artists **386 i** Svensk Filmindustri **387 i** Argos Films **388 i** Terra/Tamara/Cormoran/Georges Pierre **391** MGM **393 i** Columbia **394 i** Universal **397** Uninici S.A Films **59**/Altura **401** Cineriz **402 i** Universal **405** Paramount **407** Titanus/SNPC **408 i** Sino Filmes/Luiz Carlos Barreto Prod. **411 i** Paramount **412** Mirisch/United Artists **415** MGM **416 i** Danjaq/EON/UA **419 i** Puck Film Productions **420 i** Universal **424 i** Copacabana Films **425 i** United Artists **426 i** Parc Films/Madeleine Films **427** Palladium **429 i** Arco/Lux **430 i** Barrandov Studios **431 i** MGM/Ken Danvers **433 i** Federiz/Francoriz/Eichberg-Film **434** Casbah/Igor **436 i** Chaumiane/Film Studio/Georges Pierre **437 i** International Films Espanola/Alpine Productions **438** Eve Production Inc **440 i** Compton-Tekli/Royal **441 i** Rome-Paris/De Laurentiis/Georges De Beauregard/Georges Pierre **443 i** Warner Bros. **445** MGM/Arthur Evans **446** Filmove Studio Barrandov **449** P.E.A **451** Svensk Filmindustri **452** Parc/Argos **455 s** Paris Film/Five Film **455 i** Paris Film/Five Film **456** Warner Bros. **459 i** MAFilm/Mosfilm **461** Embassy/Laurence Turman **462** MGM **464 i** Filmel-C.I.C.C./Fida Cinematografica **465** Canyon Cinema **468 s** Mapa Filmes **468 i** Mapa Filmes **471** © Disney **472** Warner Bros. **475** Paramount/Rafran **476 i** Walter Reade Organization/Sam Shaw **477 i** 20th Century Fox **479** Paramount **480 i** Memorial **483 i** Svensk Filmindustri/United Artists **486 i** Image Ten **487 i** Paramount **488 i** United Artists **491** P.E.A./Artistes Associes **493 i** United Artists **494 i** 20th Century Fox **495** Lian Bang **496** Columbia **499 i** Pathé **500** Warner 7 Arts **503 i** Mars/Marianne/Maran **504 i** Films La Boetie/Euro International **505** Prods Panic **506** Columbia **509** Filmove Studio Barrandon **510** Cinema Center **513 i** Warner/Goodtimes **514** Warner Bros. **516 i** Maysles/20th Century Fox **519** Warner Bros. **520 i** Warner Bros. **523** Neoplanta Film **524 i** Max Raab/Si Litvanoff Films **525 i** Warner Bros. **527** Paramount **528 i** 20th Century Fox **530** MGM **533** Columbia **535 i** ABC Pictures Corp/Cinerama Releasing **537 i** Warner Bros. **538 i** Werner Herzog Filmproduktion **539** ABC/Allied Artists **541** Mosfilm **542 i** Cinematograph/Svenska Filminstitutet **543** Greenwich **544 i** Paramount **545** PEA **546** Tango **548 i** Universal **549 i** Dreamland Productions **550** 20th Century Fox **552 i** Les Films Du Losange **553** Universal **555** Warner Bros. **556 i** Lucasfilm/Coppola Co/Universal **559** Paramount **560 i** Casey Prods-Eldorado Films **563** United Artists **564** Warner Bros. **567 i** Rob Houwer Film **568** Elias Querejeta Prods **571** F.C. Rome/P.E.C.F.Paris **573 i** Mosfilm **575** Paramount **576 i** Paramount **577** Mosfilm **579** Paramount **581 i** Vortex-Henkel-hooper/Bryanston **582 i** Warner Bros. **583** Les Films Du Losange **584 i** Tango Film **585 i** Warner Bros. **586 i** 20th Century Fox **587** Paradise Films/Unite Trois **589** Papalios Prods **590 s** Python Pictures/EMI **590 i** Python Pictures/EMI **592 i** United Artists/Fantasy Films **593** Cinema Artists **594 i** Tango **595 i** Paramount

597 Artistes Associes/PEA **598** Elias Querejeta Productions **600 i** Universal **601** EMI **602** Warner Bros. **604 i** United Artists **605** United Artists **606** Columbia **607** Columbia **608 i** United Artists **610 i** Columbia **611** Ayer/MC Elroy/S.Austarlian Film Corp **613** Lucasfilm/20th Century Fox **614 i** Filmverlag Der Autoren **617** United Artists **618 i** Seda Spettacoli **621** Paramount/Holly Bower **622** Milestone Films **625** Film Holland/Rob Houwer Productions **627** Blood Relations **628 i** Paramount **629 s** Falcon International **629 i** Falcon International **630 i** RAI/IC/GPC **631** Film House-Australia **632** EMI/Columbia/Warners **634 i** United Film **635** Paramount **636 i** Paramount **638 i** Trio/Albatros/WDR **639 i** Werner Herzog/Gaumont **640 i** Mosfilm **641** Monty Python Films **643 i** 20th Century Fox/Robert Penn **644 i** United Artists **645 i** United Artists/Brian Hamill **647** Zoetrope/United Artists **648 i** 20th Century Fox/Columbia **650 i** Mad Max **651** Seitz/Bioskop/Hallelujah **653 i** Paramount **654 i** Lucasfilm/20th Century Fox **657** Warner Bros. **658** Paramount **661** United Artists **662 i** Paramount **664 i** Lucasfilm Ltd./Paramount **665 i** Bavaria/Radiant **667 i** Ladd Company/Warner Bros. **668 i** Film Polski **669 i** Paramount **670 i** Universal **673 s** Guney Film/Cactus Film **673 i** Guney Film/Cactus Film **674** Ladd Company/Warner Bros. **677** Columbia **678** Herzog/Filmverlag Der Autoren/ZDF **681** Universal **682 i** Svensk Filminstitut/Gaumont/TOBIS **685 i** EOS/MARION'S Films/FR3 **686 i** Ladd Company/Warner Bros. **689 i** Paramount/Zade Rosenthal **691** Universal **692 i** IRE Productions **693 i** Universal/Sidney Baldwin **695 i** Ladd Company/Warner Bros. **696** Orion **699 i** Road/Argos/Channel 4 **700 i** New Line **701 i** Spinal Tap Production **702 i** Columbia **704 i** Cinethesia-Grokenberger/ZDF **705** Saul Zaentz Company **707 i** Universal **708** Mosfilm **710 i** Herald Ace/Nippon Herald/Greenwich **711** Amblin/Universal **712** Universal/Embassy **714 i** HB Filmes/Sugarloaf Films **715** Cinepro/Pillsbury/Quiet Earth **716 i** Orion **717 i** Films A2/Cine Tamaris **718 i** Films Aleph/Historia **719** Warner Bros. **721 i** De Laurentiis **722 i** Orion/Brian Hamill **725** Orion **726 i** Island Pictures **729 i** 20th Century Fox **730** Paramount **733 i** Nouvelles EditionsS/MK2/Stella/NEF/Jeanne Louise Bulliard **734** 20th Century Fox **737** Road Movies/Argos Films/WDR **738** Handmade Films **741** Warner Bros. **742 i** 20th Century Fox/Kerry Hayes **745** Paramount **746 i** Xi'an Film Studio **749 i** El Desea-Laurenfilm **750** Argos/Golden Egg **753 i** American Playhouse/Channel 4 **754 i** Akira **755 i** MGM/UA **756 i** La Sept Cinema/TF1 **758** Studio Ghibli **761** United Artists **762 i** 20th Century Fox **765 i** Castle Rock/Nelson/Columbia **766 i** Orion/Brian Hamill **769 i** Granada/Miramax **770 i** Film Workshop **773** Universal **775 i** Outlaw **776 i** 3-H Films/ERA **778 i** Warner Bros. **779** Institute of Intellectual Development **781 i** Orion/Ben Glass **782 i** Maljack Prods **784 i** 20th Century Fox **785 i** Les Films Du Losange/CCC Filmkunst **786** Columbia **789 i** Yang & His Gang **790** Warner Bros. **792 i** Detour **795** New Line **796 i** Orion/Ken Regan **799** ERA International **803 i** Spelling Films International **804 i** Live Entertainment **807 i** Golden Way Films **808 i** Roxie/ORO/Jean Claude Moschetti **811** Spelling/Fine Line **812** Universal **815 i** Columbia/Tri-Star/Louis Goldman **816** Jan Chapman Prods/CIBY **2000** **819** Amblin/Universal **820** © Disney **822 i** Superior Pictures **823** Wingnut/Fontana **824 s** Miramax/Buena Vista **824 i** Miramax/Buena Vista **825 i** CAB/FR3/Canal+ **827 i** Polygram/Australian Film Finance/Elise Lockwood **828 i** Fine Line/Kartemquin **829** VVF/TSR **831 i** Paramount/Phillip Caruso **832** Farabi Cinema/Kiarostami **834 i** Jet Tone **835** Zentropa Ents. **837 i** Universal/Jim Townley **838 i** New Line/Peter Sorel **841** Canal+ **842 i** Paramount **846 i** 12-Gauge Productions/Pandora **847** Polygram/Spelling **848** Norsk Film A/S **849** Figment/Noel Gay/Channel 4 **851** Working Title/Polygram **852** Mykanend/Sanaye **854 i** Miramax **855** CIBY **2000** **856 i** Tiger Moth/Miramax/Phil Bray **857 i** Castle Rock **858 i** Zentropa **861** Monarchy/Regency **862** Wega Film **864 i** 20th Century Fox/Paramount/Merie W. Wallace **865** Abbas Kiarostami **868 i** Arte/Bavaria/WDR/Bernd Spauke **871** October Films **873** 20th Century Fox/Merie W. Wallace **875 i** Universal/Melissa Moseley **876 i** Hollywood Pictures/Ron Phillips **879** Dreamworks/Jinks/Cohen/Lorey Sebastian **880 i** SM Films **883 i** Cine Tamaris **884 i** Block 2 Pics/Jet Tone **885** Dreamworks/Universal/Jaap Buitendijk **887 i** Artisan Pictures/John Baer **888 i** Alta Vista **889 i** Summit Entertainment/Danny Rothenberg **891** Columbia/Sony/Chan Kam Chuen **893** New Line Cinema **897** Globo Films **898** El Deseo/Miguel Bracho **900 i** Egg Films/Show East **901 i** WDR/X-Filme **903** Medusa/Indigo Film **905 i** Moviworld/MK2/Miramax **906 i** Focus Features **907** Tequila Gang/WB **909** Paramount/Vantage **910 b** First Light Productions/Kingsgatefilms **911** Film 4/Celador Films/Pathé International **912** Warner Bros./DC Comics **914** Twentieth Century-Fox Film Corporation **915** Universal Pictures **917 t** Fox Searchlight **917 b** Fox Searchlight **918 b** Warner Bros. **919** Columbia Pictures **920** La Classe Americane/uFilm/France 3 **921 b** Asghar Falhadi **923** MGM **925 t** Dreamworks/20th Century Fox **925 b** Dreamworks/20th Century Fox **926 t** Columbia Pictures **926 b** Columbia Pictures **927** Final Cut For Real/Novaya Zemyla Piraya Film/Spring Films **928 t** Rhythm and Hues **928 b** Rhythm and Hues **929 b** Warner Bros. **930** Red Granite Pictures **931** Red Granite Pictures **932 b** Indigo Film/Medusa Film/Babe Film/Canal+ **933** Wild Bunch/Quat'sous Films/Icatraz Films/Canal+ **934 b** Regency Enterprises **935 b** PUS Film/Phoenix Film/Kazimierczak, Sylwester **937** Sony/Matveeva, Anna **938 b** IFC Productions/Detour Film Production/Lankes, Matt **939 b** Marvel Studios **940 b** Fox Searchlight/Regency Enterprises/M Prods **941** Bold Films/Blumhouse Productions/Right of Way Films/McFadden, Daniel **942** Working Title/Universal/Daniel, Liam **943** 20th Century Fox

El resto de imágenes de este libro han sido proporcionadas por las siguientes agencias. (Clave: superior = **s**; inferior = **i**)

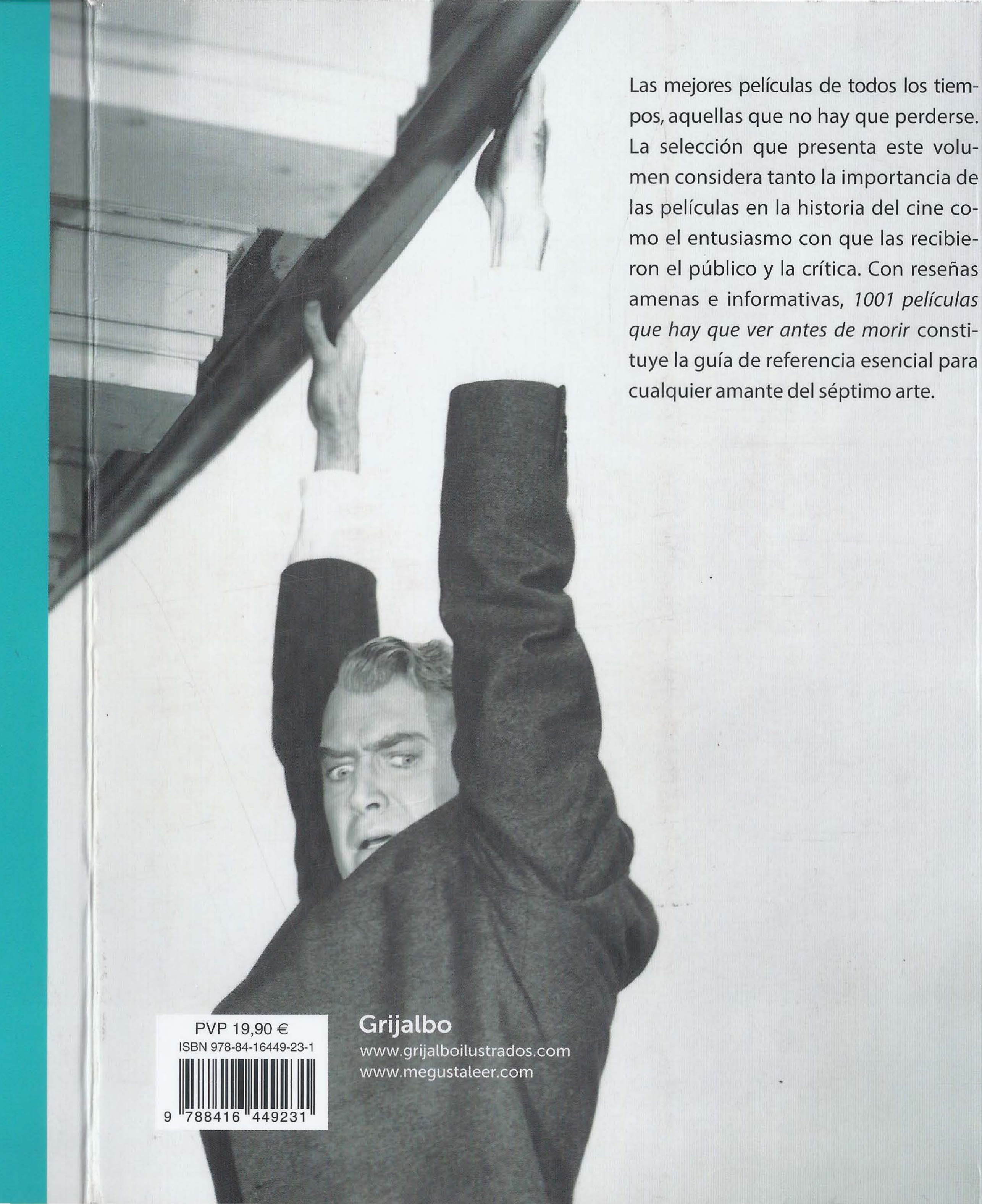
292 AF Archive/Alamy **136 s** © Disney **159 s** © Disney **350 i** Everett Collection/Rex Features **376 i** Everett Collection/Rex Features **423** Everett Collection/Rex Features **544 s** Everett Collection/Rex Features **650 s** c.American Int/Everett Collection/Rex Features **800** Everett Collection/Rex Features **845** © Disney.Pixar

Quintessence quiere agradecer especialmente la colaboración de estas personas: Bruno MacDonald, Rob Dimery e Irene Lyford por su trabajo editorial en este libro, y Phil Moad de la Colección Kobal por su ayuda en la búsqueda de imágenes y la compilación de los créditos fotográficos.

Steven Jay Schneider se licenció en Filosofía en la Universidad de Harvard y en Cine en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York. Entre otros libros, es autor de *Designing Fear: An Aesthetics of Cinematic Horror*, editor de *New Hollywood Violence* y *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, y coeditor de *Understanding Film Genres* y *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*.

Con colaboraciones de:

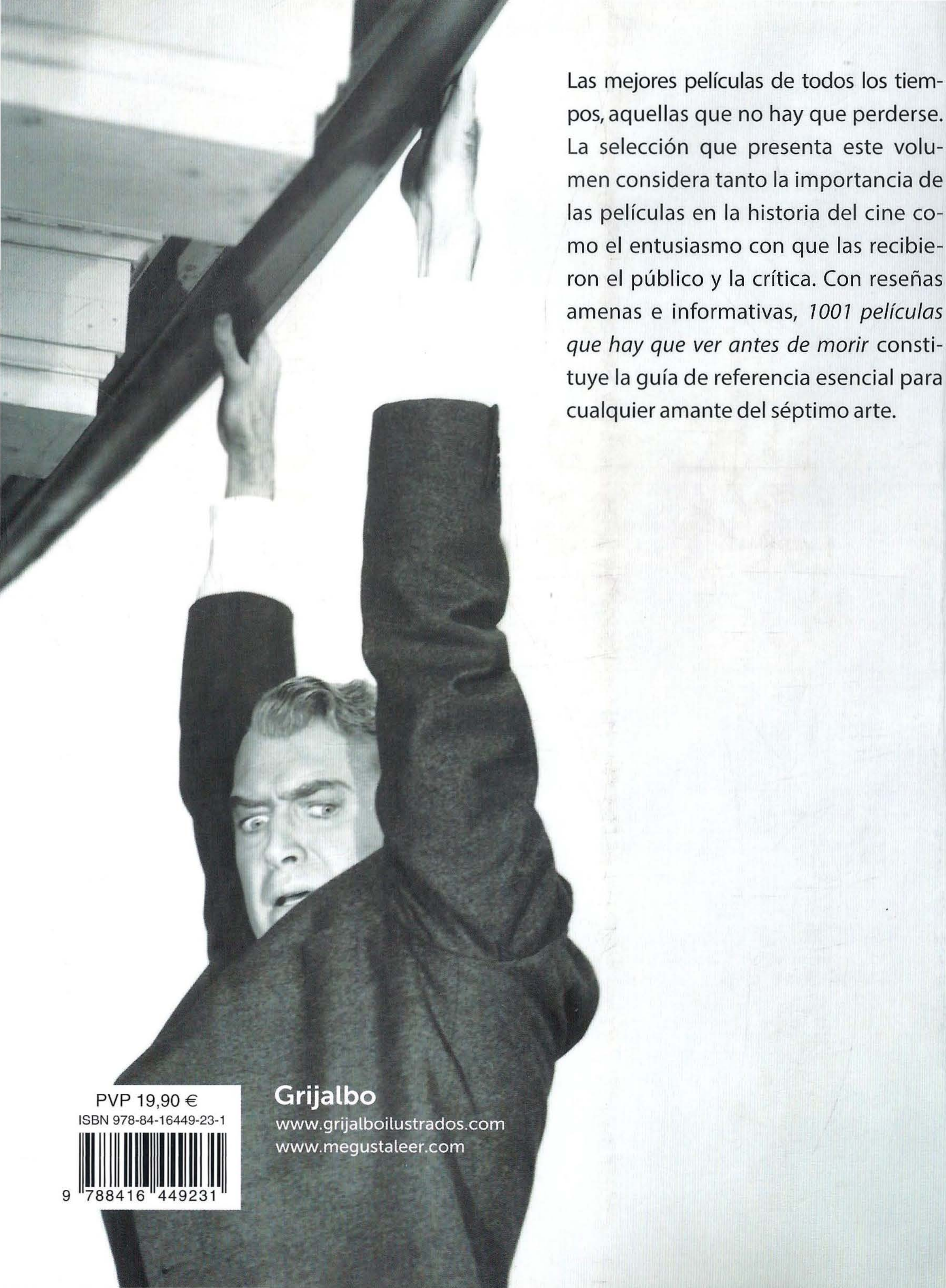
Geoff Andrew
Linda Badley
Kathryn Bergeron
Joanna Berry
Edward Buscombe
Garrett Chaffin-Quiray
Tom Charity
Mark Cousins
Travis Crawford
Adrian Danks
Ethan de Seife
David Del Valle
Roumiana Deltcheva
Wheeler Winston Dixon
Dana Duma
Rachel Dwyer
Angela Errigo
Tim Evans
Chiara Ferrari
Alicia Ferrier
Cynthia Freeland
Jean-Michel Frodon
Chris Fujiwara
Tom Gunning
Philip Hall
Rahul Hamid
Ernest Hardy
Ian Haydn Smith
Bernd Herzogenrath
Mark Holcomb
Anikó Imre
Philip Kemp
James Kendrick
Joshua Klein
Mikel J. Koven
Laura Kloss
Karen Krizanovich
Andrea F. Kulas
Frank Lafond
Edward Lawrenson
Colin MacCabe
Adrian Martin
Ernest Mathijs
Jay McRoy
Spencer Medof
Annalee Newitz
Kim Newman
Dom Nolan
Devin Orgeron
Marsha Orgeron
Corinne Oster
R. Barton Palmer
Richard Peña
Cooper Penner
Jonathan Penner
Murray Pomerance
Phil Powrie
Bérénice Reynaud
David Robinson
Jonathan Romney
Jonathan Rosenbaum
Martin Rubin
Marc Siegel
Stephen Jay Schneider
Adam Simon
Peter Stanfield
David Sterritt
Adisakdi Tantimedh
Michael Tapper
Ella Taylor
Jo Taylor
Stacy Title
Ginette Vincendeau
Simon Ward
Andy Willis
Josephine Woll
Jason Wood



Las mejores películas de todos los tiempos, aquellas que no hay que perderse. La selección que presenta este volumen considera tanto la importancia de las películas en la historia del cine como el entusiasmo con que las recibieron el público y la crítica. Con reseñas amenas e informativas, *1001 películas que hay que ver antes de morir* constituye la guía de referencia esencial para cualquier amante del séptimo arte.

PVP 19,90 €
ISBN 978-84-16449-23-1
9 788416 449231

Grijalbo
www.grijalboilustrados.com
www.megustaleer.com



Las mejores películas de todos los tiempos, aquellas que no hay que perderse. La selección que presenta este volumen considera tanto la importancia de las películas en la historia del cine como el entusiasmo con que las recibieron el público y la crítica. Con reseñas amenas e informativas, *1001 películas que hay que ver antes de morir* constituye la guía de referencia esencial para cualquier amante del séptimo arte.

PVP 19,90 €
ISBN 978-84-16449-23-1
9 788416 449231

Grijalbo
www.grijalboilustrados.com
www.megustaleer.com